# AVGVSTA PERVSIA

Rivista *di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria,* diretta da Ciro Trabalza * * * * * * * *

*ANNO II.* *NUMERO I-II.*
Gennaio - Febbraio 1907.

Sommario :

*Ai lettori,* C. Trabalza. — *Gonfaloni Umbri,* W. Bombe. — *La canzone della « Bella Cecilia »* U. Frittelli. — *La Chiesa di Sant' Ercolano di Perugia,* A. Bellucci. — *Su due iscrizioni umbre del XII secolo,* U. Gnoli. — *Lo Speco di S. Urbano,* L. Lanzi. — *La Toponomastica dell' Umbria,* S. Prato. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — **Cronache dell' Esposizione d'Antica Arte Umbra.**

In Perugia: *Presso l' Unione Tipografica Cooperativa* * * * * *

# AVGVSTA PERVSIA

## RIVISTA DI TOPOGRAFIA, ARTE E COSTUME DELL' UMBRIA

DIRETTA

DA

CIRO TRABALZA

REDATTORE CAPO: LUIGI GRILLI

ANNO SECONDO — 1907

PERUGIA
UNIONE TIPOGRAFICA COOPERATIVA
1907

# AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Gennaio-Febbraio 1907. Fasc. 1-2.


## AI LETTORI

L'*Augusta Perusia,* superate alcune difficoltà sorte inevitabilmente per il mio cambio di sede, entra con un po' di scusabile ritardo, ma con immutato programma, nel suo secondo anno di vita. Mi avrebbe molto doluto abbandonare un'impresa che, mentre appagava il mio sentimento di umbro, mi si dimostrava sempre più rispondente a un reale bisogno e opportuna al risveglio della nostra regione; benchè allo sforzo compiuto via via tra il plauso sempre vivissimo di periodici grandi e piccoli, italiani e stranieri, male abbia corrisposto — diciamolo senza ipocrite reticenze —, specie da parte degli obbligati alla diffusione della cultura e alla difesa del patrimonio storico e artistico della nostra regione, quel tenue favore che risparmia i gravi sacrifizi a chi lavora per una buona causa. E più m'avrebbe doluto abbandonarla quasi sul suo nascere e proprio quest'anno in cui l'Umbria e Perugia celebrano l'unica vera festa che son degne in tutto di celebrare, quella dell'arte, con la tanto attesa *Mostra d'arte antica.*

Perciò più intensa sento la gratitudine verso quei cortesi e valorosi amici che, offrendomi il loro preziosissimo aiuto, mi permettono, essi soli, di continuarla. Nel loro disinteresse, più unico che raro, non vogliono esser neppur nominati; ma i lettori, a queste caratteristiche, li riconosceranno facilmente. Della *Mostra* prossima l'*Augusta Perusia,* che ebbe già l'incarico d'esserne l'*organo* per gli atti del Comitato, divenendone fin d'ora il *periodico ufficiale,* comincerà l'illustrazione particolare col fascicolo d'aprile, mese in cui verrà inaugurata: onore grandissimo che ha osato accettare nella duplice fede di far cosa utile alla solenne glorificazione dell'arte umbra, e di svolgere nel tempo stesso la parte più vitale e più bella del proprio programma.

E con questa fede ripigliamo il nostro cammino.

C. TRABALZA.

## GONFALONI UMBRI

**(Studi iconografici).**

I gonfaloni, che in questo studio si prendono in esame, sono sorti per la massima parte in tempi, nei quali o una pestilenza o altra epidemia desolava o aveva da poco tempo desolato il paese. Lo desumiamo dalle antiche cronache di Perugia e anche dalle stesse rappresentazioni. Dal primo prorompere della furia devastatrice nell'anno 1348, nel quale anno nel territorio di Perugia — se dobbiamo prestar fede alle notizie delle vecchie cronache, caddero vittime della pestilenza ben 100,000 persone, (?) tanto che cimiteri e fosse non bastavano ad accogliere tutti i morti — quel morbo seminò precisamente una volta per ogni decennio, in città, spaventevoli morie. Allora la popolazione costernata si raccoglieva nelle chiese, dove i Disciplinati tenevano le loro prediche espiatorie; il grido « Miserere » saliva al cielo e il gonfalone (1) veniva portato per le vie in solenne processione. Poi, cessate la miseria e la costernazione dell'anno della pestilenza, i predicatori d'espiazione annunziavano il subito ritorno del castigo divino, e ciò che balenava alla fantasia loro assumeva forma visibile nella pittura.

Per procedere ad uno studio sistematico dei gonfaloni fatti in occasione delle pestilenze, esaminiamo in primo luogo una serie di queste creazioni, che si distingue da quelle più individuali per uno schema di composizione determinato e ispirato alla vecchia tradizione. In tutti questi gonfaloni la Madonna, in figura molto

(1) La voce « gonfalone » deriva dall'antico alto tedesco « gundfano » = Kriegsfahne (bandiera di guerra). Francese antico-provenzale « Gonfanon ».

grande, occupa il centro della composizione. Sotto il manto, molto ampio, di lei s'accalcano e il popolo orante e i membri della confraternita in umil forma ed aspetto. Al di sopra della Madonna è rappresentato, in piccole proporzioni, Cristo con le stimmate nel costato e nelle mani; è coperto d'un manto che gli lascia nudo il lato destro del corpo. Con la mano destra scaglia in basso le saette della Peste che rimbalzano o si spezzano sul manto della Madonna. I santi protettori della città e della confraternita sono inginocchiati a fianco della Madonna, sovrastando alla pia comunità come intercessori.

Quadro nella Chiesa di Santa Croce dei Falegnami a Perugia.

Lo schema di composizione suindicato appartiene alla vecchia tradizione umbra. Noi impariamo a conoscere il concetto strettamente liturgico del tema da un quadro su tela, forse distacco di antico affresco, poichè le vecchie guide lo ricordano come pittura murale, vecchio e più volte ritoccato, che si trova nella chiesa di *Santa Croce dei Falegnami* in *Perugia,* il quale è ricordato, erroneamente, come opera di Benedetto Bonfigli dal Crowe e dal Cavalcaselle. È un lavoro artisticamente affatto secondario, che potrebbe esser sorto nella prima metà del secolo XV, forse poco dopo la mortifera pestilenza del 1429. Mostra nella parte superiore Dio Padre irato, che scaglia le saette, e nel mezzo la Madonna, che col suo manto protegge il popolo. A destra si vede S. Sebastiano, e a sinistra un angelo (Raffaele), che ripone la spada nel fodero. Alcuni della folla tengono un nastro sul quale si leggono in lettere gotiche questi versi:

Con umele chore et ardente fervore
Regina Celi dei pechatore salute
Noi pregiam te che prege che ci aiute
El tuo figliolo e levace el furore.

In un nastro, che si stende dalla bocca di S. Sebastiano alla Madonna, si legge:

Per quiste piaghe che or ci rude alquanto
Per lo tuo amore e per lo figliuol tuo
Ti priego Madre che lo prieghe tanto
Çhe esshaudischa quisto popul suo.

Maria esaudisce la preghiera del popolo e del suo santo intercessore, poichè in un nastro, che si stende fino all'angelo Raffaele, si leggono le parole:

Martir beato con humilie chore
Se' essaudito e pero Agnolo cruo
Remette l'arme e la crua spada.

L'angelo obbedisce al comando divino e ricaccia la spada nel fodero. Sulla spada si legge la parola « fiat ».

Gonfalone di S. Francesco in Perugia.

Fra i gonfaloni sorti in connessione con questo concetto strettamente liturgico del tema v'è il gonfalone di *S. Francesco* in *Perugia.* Figura centrale è la Madonna, che col suo manto protegge la comunità dalle saette di Cristo. In alto, a destra e a sinistra, si vedono angeli con spade e coi motti « Iustitia » e « Misericordia » nei nimbi. Ai lati della Madonna stanno inginocchiati dei santi: a sinistra (dall'alto al basso), S. Lorenzo, S. Ercolano, S. Francesco e S. Bernardino; a destra, S. Lodovico, S. Costanzo, S. Pietro Martire e S. Sebastiano. In basso, si vede, dinanzi alle mura di Perugia, la Morte in forma di uno scheletro con ale di pipistrello, con nelle mani frecce ed arco e con cadaveri d'appestati a' piedi. Un angelo, che da destra sopraggiunge, a volo (Angelus Missus), l'assale con una lancia. Dei cittadini abbandonano fuggendo la città. A sinistra è ingi-

nocchiato dinanzi alla chiesa di S. Francesco un gruppo di donne. Sulle mura della città si legge FV̄ R° 1464. Il gonfalone, a quel che pare, fu sottoposto ad un ampio restauro nel laboratorio di Benedetto Buonfigli e là furono aggiunte in esso alcune figure di santi. L'insieme è un lavoro eccessivamente leggero, di merito artistico ben meschino, al quale hanno partecipato manifestamente degli scolari. Sotto la tempera sottile, di tono grigio, cupo, è visibile il tessuto della tela grossolana (1). Il gonfalone gode grande venerazione, perchè il volto della Madonna si vuole dipinto da mano angelica.

Molto maggior pregio ha il gonfalone di *Corciano*, che porta la data del 1472 e fu ordinato anche, secondo un documento (2), nello stesso anno, probabilmente al Bonfigli. — Il tema è il medesimo. Nel centro, la Madonna ammantata; Cristo scaglia frecce dall'alto in basso; due angioli — con l'originale acconciatura delle fanciulle di Perugia (cresta), per la quale il Bonfigli deve aver avuto una predilezione speciale, perchè la dà proprio a tutti i suoi angeli — reggono il manto della Madonna; S. Niccolò da Tolentino (a sinistra) e S. Antonio (a destra) raccomandano il popolo orante. Giù in basso si vede, sopra un monticello tutto ulivi, il panorama di Corciano, e sulla porta del paese la data 1472. Meritano menzione anche due iscrizioni, che sono su nastri a destra e a sinistra. L'una suona così: « Sancta Maria succurre miseris, iuva pusilanimes, refove flebiles, ora pro populo ». L'altra: « O Maria flos virginum velut rosa, vel lilium, funde preces ad filium pro salute fidelium ». Il gonfalone era destinato, come risulta dal citato documento, per S. Agostino in Corciano, dove si trovava anche fino al 1879. Figurava nello stesso anno all'esposizione artistica di Perugia e fu in seguito ad avvenuta restituzione collocato nella Chiesa plebana di S. Maria. Quanto al suo stato di conservazione è da notarsi che il volto della Vergine è completamente ridipinto.

Non ha gran valore il gonfalone che si conserva nella chiesa di *S. Giuseppe* nella lontana cittadina montana di *Pacciano* a sud ovest del Trasimeno: La Madonna allarga il suo lungo e bianco manto di broccato sul popolo che prega. Cristo, cinto d'una aureola circolare, scaglia saette. Gli angeli Raffaele e Gabriele impugnano spade. A sinistra e a destra stanno inginocchiati S. Sebastiano e S. Niccolò da Tolentino. Due nastri nelle mani della Madonna recano le iscrizioni: « Se salve volete le vostre persone per questo Sancto [Sebastiano] che porta le freccie, lui abbiate gran devotione » e « A questo Sancto [Niccola da Tolentino] non posso negare che io per voi notri (?) el mio figliolo chi mai non cessa me per voi pregare ». La rappresentazione si compie, come di consueto, con un panorama del luogo. Ci stanno dinanzi: a sinistra S. Barbara e a destra S. Monica, in figure piccolissime. Anche questo gonfalone, in base ad analogie stilistiche è da considerarsi come fattura del laboratorio di Benedetto Bonfigli.

Per accurata esecuzione, grande correttezza di disegno e vivace colorito, occupa un posto notevole fra le opere di questo ramo dell'arte il gonfalone di *S. Francesco* a *Montone*. La disposizione è la stessa. La Madonna avvolta in un lungo e grave abito di broccato d'oro, che le copre i piedi, tiene il manto disteso sulle teste della pia comunità e sul manto rimbalzano e si rompono le saette di Cristo. Due angeli ai lati di Cristo sono in atto di supplichevoli. In tre file uno al disopra dell'altro, stanno inginocchiati quattro santi: a sinistra S. Giovanni Battista, S. Ubaldo, S. Francesco, S. Sebastiano; a destra, S. Gregorio, S. Niccola da Bari, S. Antonio e S. Bernardino. Una veduta della città di Montone col castello dei Fortebracci chiude la parte inferiore. Lì presso, a destra e a sinistra, in nimbi di raggi, i ritratti di due santi. A destra si vede la Morte in atto di fuggire. I molti ritratti di persone del paese confermano nella congettura che il fine artista — e qui oltre il Buonfigli viene in campo il Caporali — abbia dipinto il gonfalone proprio lì sul posto. Circa la data del compimento ci mette sulla buona via un cartello, ch'è ai piedi della Madonna: Anno Domini 1482 Opus Huius. Conventus. È da deplorare che questo egregio lavoro, uscito dalla bottega del Buonfigli, abbia subito un ritocco troppo radicale.

In sostanza secondo gli stessi principî di composizione è stato fatto il gonfalone di *S. Domenico* in *Perugia,* dipinto per ordine della Beata Colomba per 20 fiorini, da uno scolaro del Perugino [Giannicola]. Molto in alto, nel mezzo, siede Cristo con tre saette nella mano destra. Accanto a lui, alla stessa altezza, sono inginocchiati a sinistra la Vergine Maria, S. Giuseppe e S. Sebastiano, a destra S. Giovanni Battista, S. Lorenzo [?] e

---

(1) Queste impressioni si ricevettero quando ancora il gonfalone non era guastato da un cattivo restauro.

(2) 1472, die..... Cum ad presens predicator sancti Augustini fecerit fieri quoddam Gonfalone cum figura Virginis Marie et nonnullorum sanctorum pro devotione universitatis Comunis predicti, petit elemosinam fiendam per Comune in subsidium dicte devotionis.

Cum in dicto castro sit Ser Antonius Ceralli de castro Sancti Poli de Campania Romana magister scolarum qui sit in dicto castro sine aliquo salario etc. iuvenes dicti castri petunt ut sibi de aliquo salario provideatur. Fu data facoltà ai Consiglieri di assegnare l'elemosina per detto *Gonfalone* e di assegnare il salario a detto Ser Antonio, il qual salario sit florenorum quatuor ad rationem XL bol. pro floreno pro quolibet anno in quo serviverit (fol. 161). MARIOTTI, *Cronache manoscritte dei Castelli Perugini* Estratto di un libro andato disperso, delle deliberazioni Consigliari del Comune di Corciano.

S. Ercolano. Nelle due fasce di mezzo si vede a sinistra un angelo, che scaglia le frecce apportatrici di morte, a destra un altro, che ricaccia la sua spada nel fodero e in mezzo un terzo, che tiene una tavoletta col motto « Parce Domine Parce Populo Tuo ». Sotto, una veduta di Perugia e, sorprendente arcaismo, nel senso d'un ritorno alla prospettiva del trecento, lì dietro, le troppo grandi figure della comunità orante. S. Domenico e S. Caterina da Siena [secondo una vecchia tradizione, un ritratto della Beata Colomba] raccomandano il popolo alla grazia celeste.

Gonfalone a S. Domenico in Perugia.

***

Dallo schema di composizione considerato fin qui, schema che si ispira alla vecchia tradizione, s'allontana una serie di creazioni individuali di questo ramo dell'arte, che sono rappresentate da tre opere del Buonfigli: il gonfalone di *S. Maria Nuova,* e quelli di *S. Bernardino* e *S. Fiorenzo* in *Perugia* Nel primo caso si tratta d'un gonfalone dipinto in occasione di pestilenza, nel secondo caso di un dipinto, che doveva ricordare l'opera benefica di Bernardino in Perugia. Se i gonfaloni del primo schema pongono in risalto piuttosto l'idea della grazia e del perdono, nel gonfalone di *S. Maria Nuova* è espresso sopra tutto il pensiero dell'ira divina. La figura gigantesca di Cristo seduto occupa tutto il centro del quadro, e con la destra scaglia saette ed è coperto di un manto prezioso, che cade fino ai piedi. Come nelle rappresentazioni del Giudizio finale, sono associati al Dio irato il Sole e la Luna, ed angeli con strumenti della passione di Cristo, croce e lancia, colonna e sudario, spugna e chiodi, appariscono, con la cresta in capo, a fianco del Signore. A' suoi piedi sono inginocchiati: a sinistra, la Madonna, a destra S. Domenico, entrambi in piccole proporzioni. In basso, prega inginocchiato e fitto il popolo raccomandato alla grazia di Cristo da S. Bernardino (a sinistra) e da S. Scolastica (a destra). Sulle teste della moltitudine volteggia con la possente falce la Morte. Un angelo arresta con la sua lancia il colpo mortale. Nel fondo riappare una striscia di paesaggio con la veduta di Perugia (1). Anche il gonfalone di *S. Bernardino* (ora in Pinacoteca) mostra, come figura centrale, Cristo, che, attorniato da un coro d'angeli cantori, tiene nella destra una gran bandiera nera ed ha la mano destra alzata in atto non sai se d'ammonire o di benedire. Innanzi a lui, a sinistra un poco più in basso, su nubi, S. Bernardino con l'emblema di Cristo nella destra. Nella metà inferiore del quadro c'è rappresentata una solenne processione, che muove verso la chiesa di S. Bernardino, processione che si faceva tutti gli anni il 20 maggio, anniversario della morte di Bernardino (2). La facciata di S. Bernardino e la parte della chiesa di S. Francesco, che con essa è congiunta da man ritta, sono riprodotte con grandissima esattezza. Soltanto l'iscrizione dell'architrave: AUGUSTA PERUSIA MCCCCLXIIII è in contradizione con quella che si trova nella facciata del Duccio: MCCCCLXI. Non sbaglieremo, se considereremo la data 1465 come anno di compimento del gonfalone.

Come essenzialmente discorde dallo schema tradizionale di composizione è inoltre da mentovarsi il gonfalone di *S. Fiorenzo,* che appartiene all'anno 1476, in cui la peste tornò a devastare il territorio di Perugia. Nella parte superiore del quadro si vede, inginocchiata sulle nubi, la Madonna che prega. Dinanzi a lei quattro angeli reggono, per mezzo di funi, un ca-

(1) Il quadro ha sofferto molto per causa della polvere e del fumo delle candele. Si può congetturare che sia stato dipinto l'anno 1472. Nella seduta del 28 gennaio 1472 i priori di Perugia deliberarono d'accordare alla confraternita di S. Benedetto, a istanza della medesima, un sussidio di 10 fiorini per il compimento del gonfalone. L'anno 1475 fu deliberato un'altra sovvenzione di 30 fiorini per una balaustra in ferro nella cappella del gonfalone. Ma per la prima volta nel 1477, il 7 di settembre, giorno onomastico della Vergine, fu portato per la città in solenne processione il nuovo stendardo religioso. Confronta MARIOTTI, pag. 76-77.

(2) L'opinione una volta diffusissima che qui fossero rappresentati insieme e uno presso l'altro il solenne bruciamento dei libri, ch'ebbe luogo nel 1425 per ordine di S. Bernardino e la distribuzione delle candele per ordine di papa Pio II (1459) è combattuta con buoni argomenti dallo SCALVANTI nel suo scritto: *Il serto di rose negli angeli di Ben. Buonfigli* [*Rassegna d'Arte,* II, N. 8, p. 107].

nestro pieno di rose, sul quale sta nudo Gesù bambino, benedicendo con la destra e mostrando le future cicatrici. Un po' più in basso un angelo tiene un lungo cartello con una poesia composta in rozza lingua volgare, la quale poesia, attribuita a torto a Lorenzo Spirito, rappresenta la peste come un castigo per l'indifferenza verso il culto divino, e richiama il popolo di Perugia al pensiero delle sue colpe e della grazia salvatrice della Madonna:

O populo obstinato iniquo e rio
Crudel superbo ingrato e pien d' inganno,
Ch'ai posta la speranza e 'l tuo desio
In cose piene de mortale afanno
Io son l' Angel del Ciel messo de Dio
A farte noto ch' a la pena e 'l danno
de le tuoie piaghe e de le tuoie ruine
per prieghe de Maria ci à posto fine.

Volgete gl' occhi, miseri mortali,
A' grandi exempli presenti e passati
de le miserie extreme e de' gran mali
ch' el Ciel vi manda pe' vostri peccati
De homicidj adulterj principali
d'avaritia luxuria. O scelerati
la iustizia del Cielo non fa a furia
ma lei sempre punisce omne sua ingiuria.

Ninive fu ciptà florida e magnia
E Babilonia, e or non son niente
e Soddoma e Gomorra un laco bagnia
d'acqua e de solfo nera puzzolente.
L'altra che vinse el mondo e or si lagnia
Posta in septentrione da occidente
Pei suoi peccati antiqua e bella Roma
Che 'n servil giogho el ciel la stracia e doma.

Or siate adunque grati e cognioscenti
De i benefici e gracie del Signore;
E sieno gl'animi vostri tutti (?) ardenti
Di fede carita pace e amore
E se pur voe sarete pigri e lenti
A non volere abandonare l'errore,
Nuovo giuditio a voe anuntio: e stimo
Che fia majure e più crudel ch'el primo.

Con pianti fatta fu gridand'omei
Nel mille settanta quatro cento sei.

A destra del cartello stanno inginocchiati S. Sebastiano e B. Pellegrino Laziosi, a sinistra S. Fiorenzo, e B. Filippo Benizi, i quali raccomandano la comunità orante alla grazia di Cristo. Nella parte più bassa si vedono, al posto delle solite striscie di paesaggio, quattro piccole rappresentazioni di miracoli di S. Filippo e S. Pellegrino.

Lo stato di conservazione di questo gonfalone è poco buono. Il volto della Madonna è senza dubbio anticamente stato ritoccato da una mano estranea (1).

(1) Secondo la tradizione il volto della Madonna sarebbe stato dipinto da « mano d'angelo » [cfr. CRISPOLTI, p. 129 e MORELLI p. 92].

Indicato come opera del Buonfigli da CRISPOLTI, p. 129, MORELLI, p. 92, PASCOLI, p. 22, ORSINI, p. 198, CROWE CAVALCASELLE, vol. IV, p. 156, BROUSSOLLE, p. 295.

Nel contorno della figura, nel modo di tener le mani e nell' inclinazione del capo apparisce una certa somiglianza con la Madonna del Bonfigli, ch'è nella pinacoteca. Anche gli angeli dei due quadri sono simili di forma e d'abbigliamento; e la cresta, che hanno in capo, è come il monogramma del Buonfigli.

Tutti questi gonfaloni sono a tempera leggerissima, su tela di assai scarsa consistenza. Il colore, nel maggior numero dei casi, è diventato cupo e fosco. La tela di S. Croce, gli stendardi di S. Bernardino e di S. Francesco e quello a Montone hanno subìto dei ritocchi. Molto vario è il valore artistico di questi prodotti. Alcuni fra loro tradiscono troppo chiaramente la fretta della composizione. Il mondo intellettuale, in cui si muove l'artista, richiama alla mente il medio evo. Il suo linguaggio è quello dei predicatori d'espiazione del suo tempo. Il fine, ch'egli s'è proposto, di rendersi accessibile anche agl' indotti, l' induce a servirsi di mezzi grossolani ma efficaci. Anche la composizione fa un' impressione d'ingenuità medioevale. Le madornali proporzioni d'alcune figure sono digradate a seconda della loro importanza. Così noi troviamo spesso da 4 a 5 proporzioni diverse in un sol quadro (1).

Anzi, che perfino pittori del cinquecento accettassero, all' occasione, il vecchio schema di composizione con la particolarità prospettica del riguardare dall'alto, lo dice un gonfalone di Berto di Giovanni nella navata sinistra del *Duomo di Perugia*. In alto vediamo Cristo con folgori e spada brandita. Maria Vergine è caduta in ginocchio dinanzi a lui e gli trattiene il braccio. In disparte san Giuseppe e san Costanzo pregano. Un angelo con un cartello in mano divide il piano di cielo dal piano di terra. Sul cartello è scritto: « Quomodo enim sustinere potero necem et interfectionem populi mei? ». Più in basso, una veduta di Perugia e una gran moltitudine di credenti. Uno della folla tiene un nastro con questo motto: « Salus nostra in manu tua est et nos et terra nostra tui sumus ». Il quadro trae origine dagli avvenimenti dell'anno 1526.

(1) Si tratta, in un certo modo, d'un'interpretazione ottica, per la quale sembra che la Madonna, tant'è grande, sia più vicina a noi, e infatti deve voler dire la cosa più vicina, mentre la campagna, sotto le nubi diffuse, apparisce tanto lontana. Entra in campo il problema prospettico del riguardare dall'alto che l'arte senese del '300 e '400 ha curato con speciale predilezione presentandoci piani di terra e di cielo uguali, come fa per esempio, nella elargizione del cinto di Maria.

Una diligente trattazione di questo problema prospettico è offerta da O. WULFF nel suo studio: *Die umgekehrte Perspective und die Niedersicht.* (La prospettiva capovolta e l'osservazione dall'alto), p. 108.

Reminiscenze della forma antica sono utilizzate anche dal Perugino nel suo *Gonfalone della Giustizia* [Pinacoteca, Sala del Pinturicchio, N. 14] del 1498. Qui cielo e terra sono ancora rigorosamente separati. In alto, la Vergine, circondata d'angeli e di serafini, in terra S. Francesco e S. Bernardino inginocchiati. I membri della confraternita sono rappresentati anche qui in proporzioni da bambole, ma (questa è una novità), per giustificare in qualche modo la loro piccolezza, l'artista li addossa al fondo. Molto in distanza, il paesaggio con la veduta di Perugia.

Nel gonfalone della *Confraternita di S. Pietro Martire,* del Perugino dell'anno 1489 [Pinacoteca, Sala del Pinturicchio, N. 6] si porta la visione celeste allo stesso livello della terrestre. V'è Maria, accompagnata da due angeli e tenente in seno il bambino benedicente, in un paesaggio illuminato dal tramonto. In distanza, pregano inginocchiati i fratelli dell' ordine, vestiti di bianco.

Un' antica tradizione umbra segue anche Benozzo Gozzoli in un grande affresco, che dipinse per la Chiesa di S. *Agostino* in *S. Gemignano.* Figura centrale è qui *S.* Sebastiano, che sta sur un piedistallo, e sotto il suo manto, sorretto da due angeli, s'accalca il popolo di S. Gimignano, a sinistra uomini e fanciulli, a destra donne e ragazze. Dio Padre circondato d'un nimbo di 5 serafini, scaglia saette dall'alto. Numerosi angeli accanto a lui scagliano similmente saette, che rimbalzano sul manto del Santo e sono spezzate da altri angeli. Un po' più in basso di Dio Padre, sono inginocchiati in disparte Cristo e Maria. Il quadro fu offerto nel 1464 ex voto per la cessazione d'una terribile pestilenza.

Fra Angelico. — Incontro dei santi Francesco e Domenico.

Il Cristo, che scaglia saette, si trova già prima in Benozzo, nell' affresco di *S. Francesco a Montefalco,* dopo il 1452, che rappresenta l'incontro dei santi Francesco e Domenico e, prima ancora, nella rappresentazione dello stesso soggetto, di frate Angelico, in una tavoletta del Museo dell' imperatore Federico a Berlino.

Il lungo soggiorno dei due maestri nell'Umbria basta a spiegare nell'arte loro questo motivo rarissimo nelle altre regioni d'Italia; che però il Dio Padre che scaglia fulmini non sia com-

Filippino Lippi. — Quadro votivo nel Palazzo Pitti.

pletamente estraneo alla pittura toscana, potrebbe provarlo un notevole quadro votivo, di mano di Filippo Lippi, nel Palazzo Pitti. Sul davanti del quadro vediamo un giovane caduto in terra, il cui corpo è avvinghiato da un serpente, e che tende le braccia in atto disperato. Da lui a Dio Padre, che siede nella parte mediana del dipinto, a destra, sotto un albero, e tiene sul grembo, con tutte e due le mani, dei fulmini, corre un'iscrizione, che suona: « Nulla deterior Pestis quam familiaris inimicus ». Dinanzi al Padre Divino sta, tendendo a lui le braccia, un giovine simile a quello del primo piano del quadro, le cui gambe sono strette da un serpente e verso il quale una piccola donnola bianca alza la testa. Nello sfondo si vede Firenze con la cupola e con torri sulle quali campeggia il Monte Morello. Non pare che qui ci si presenti un'allegoria della peste. Dalla scritta si potrebbe piuttosto argomentare che uno della famiglia dei Vecchietti (che portavano nello stemma la donnola) facesse fare il quadro per ringraziare di essere stato salvato da un pericolo.

Come un artista del Nord tratti il tema del Dio Padre irato, ce lo mostra Giovanni Holbein il Vecchio con un quadro votivo di *Augsburgo* dipinto nel 1508 per il borgomastro Ulrico Schwarz e la sua numerosa famiglia. In basso,

si vede il committente Schwarz con le sue 3 mogli, i suoi 17 figliuoli e le sue 14 figlie. Cristo mostra la sua ferita laterale e dice, rivolto al Padre: « Padre, vedi la mia rossa piaga — Salva gli uomini da ogni miseria — Per la mia acerba morte ». La Vergine Maria (a destra) si volge a Dio Padre: « Signore, riponi la tua spada — Che hai sfoderata — E vedi il petto — Che ha dato il latte al Figliuol tuo ». Dio Padre rinfodera la spada: « Misericordia voglio

Giovanni Dolbein il Vecchio. — Quadro votivo a Ausburgo.

io dimostrare a tutti quelli — Che con vero pentimento escono di qui ». La disposizione e le parole dei nastri richiamano alla mente in modo sorprendente i quadri dei gonfaloni umbri. Pure v' è dentro un tratto moderno ed è che l'artista, nella rappresentazione di Dio Padre, di Cristo e di Maria ripudia ogni residuo di carattere idealistico lasciato dal Medio Evo.

Che nemmeno i più liberi fra gli artisti della Rinascenza si poterono sottrarre intieramente all'autorità della tradizione medioevale, in fatto di rappresentazioni di rampogne divine, ce lo mostra la *Madonna di Foligno*, di Raffaello. Librata, come una visione, su nuvole leggere, la Madonna china gli occhi sul committente raccomandato da S. Gerolamo. A sinistra, guarda in su S. Francesco che, accennando fuori con la mano, comprende nella sua intercessione tutta la comunità dei credenti. Sotto, nel posto della striscia di paesaggio, una veduta di Foligno. Un fanciullo, che porta un cartello, è, come nei gonfaloni di S. Fiorenzo, di S. Domenico e di S. Lorenzo, elemento di congiunzione fra la terra e il cielo. Ma Raffaello supera i suoi precursori con varietà e profondità di contrasti spirituali in modo da rendere impossibile ogni paragone.

Queste pitture di gonfalone ci conducono ad un'importante connessione fra l'arte figurativa e la viva cultura del tempo: la liturgia, la predica e il mistero sono le fonti principali cui attinge l'artista del Medio Evo. La figura di Cristo in collera, contornato da angeli, che portano stromenti di martirio, è presa dal vecchio scenario del Giudizio universale, del secolo XIII. Come nelle pitture di gonfaloni, così anche nei misteri la Madre di Dio partecipava all' opera della redenzione. Gli inni pure fanno cenno di lei come difenditrice nel Giudizio finale: « Per te, pia, sim defensus in die judicii » così finisce lo Stabat Mater. Insieme con la Vergine sono invocati i santi patroni: « Ergo, Martyr, cum regina matre Christi a ruina conservare nos festina pia per suffragia! » Nei misteri del Medio Evo noi ritroviamo anche i dialoghi fra la Madonna e i santi. E la lunga poesia del gonfalone di S. Fiorenzo non è copia fedele del sermone di uno di quei predicatori d'espiazione, che allora giravano per l'Italia? Il Weber nel suo ingegnoso libro: *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* (Sacre rappresentazioni ed arte religiosa) ha dimostrato che in molti casi il dramma di chiesa fu il fondamento, su cui poggiò la scelta e la composizione dell'ornamento delle porte principali, specialmente delle cattedrali gotiche. Non è forse troppo ardito da parte mia esprimere la congettura che i gonfaloni siano stati soltanto una fedel riproduzione delle scene che si svolgevano o sopra un palco nell'interno delle chiese o nella piazza davanti alle chiese stesse, sotto gli occhi degli spettatori.

WALTER BOMBE
(Traduzione dal tedesco del prof. OLIVOTTO).

## La canzone della " Bella Cecilia ,,.

'argomento che prendo a trattare, è stato già studiato da molti (1) prima di me, ma nessuno di tanti egregi letterati è giunto a darci una conclusione sodisfacente, quindi la difficoltà stessa dell'argomento mi ha lusingato a tentarla io, ed ora espongo i resultati delle mie indagini e dello studio comparativo delle numerose le-

(1) Rimando, per chi voglia consultare le varie lezioni intorno alla « *Bella Cecilia* » alla nota della pagina 141 e segg. del magistrale studio su *La poesia popolare italiana* di ALESSANDRO D'ANCONA — Livorno, Raffaello Giusti editore, 1906 *Seconda edizione accresciuta.*

zioni in diversa lingua e dialetto. Si tratta dunque della canzone popolare dal titolo la *Bella Cecilia.* Ho potuto avere da un mio gentil amico, il dott. Giuseppe Nicasi di Città di Castello, il canto che intorno alla *Bella Cecilia,* risuona anche oggi sulle bocche dei contadini di Morra, (1) paesello della valle del Nestoro.

La lezione morreggiana differisce dalle altre, sparse per tutta la nostra penisola e da me consultate (2), in questo che essa sola porta il nome del capitano, che fece violenza alla donna piangente il marito chiuso in prigione:

El giorno l'è arivàto,
Ma el capitän *De Palma*
Me vol cun se a durmì.

Tal nome mi parve subito spagnuolo, e mi rivolsi all'illustre Alessando D'Ancona per sapere, se nella *Dama di Tolosa* o *di Reus* che egli aveva ricordato nel suo profondo studio *La poesia popolare italiana* c'era rammentato questo *De Palma,* ma il dotto Maestro mi rispose negativamente.

La lezione morreggiana inoltre portava una parola che non venne mai usata nel dialetto della valle del Nestoro, e sarebbe il vocabolo *sottil* per *esile, fine, leggiero:*

Vestete da sposa,
Da pote' comparire,
El vestitino bianco
El sottanin *sottil.*

Quel *sottil* è parola puramente toscana, e perciò mi diedi a cercare nella mia regione lezioni intorno alla *Bella Cecilia,* ma non mi è riescito a trovarne una che ricordasse questo *sottanin sottil.* Seppi che in passato, una cinquantina d'anni addietro, i contadini che oggi vanno in Francia o in America con emigrazione temporanea, dal loro villaggio di Morra eran soliti di recarsi a lavorare nella provincia senese (specialmente a Buonconvento) e nel Grossetano per lo più durante la mietitura. Allora cercai e investigai nel Senese, ma invano; finalmente pensai all'antico stato dei RR. Presidii spagnuoli, e mi rivolsi ad un chiarissimo insegnante del ginnasio di Grosseto, l'abate Antonio

---

(1) Morra è un piccolissimo villaggio di circa cento abitanti, quantunque la frazione di territorio ne conti 1371. È distante dal capoluogo (Città di Castello) 21 chilometro, da Arezzo 59 e da Cortona 44. È percorsa dal torrente *Nestoro,* il quale nasce presso il *toppo dei Pratacci e Le Capanne* nel Cortonese, e dopo un corso tortuoso di circa 33 chilometri si versa nel Tevere presso la località denominata *Ranchi del Nestoro.* Un tempo nelle vicinanze di Morra c'era la fascia *duomiliare* di confine tra gli Stati Pontifici e la Toscana.

Il dialetto della valle del Nestoro, mentre appartiene indobbiamente al tifernate per ciò che è vocabolo, diversifica molto nella pronuncia per l'influenza della vicina Toscana.

(2) Ecco la lezione morreggiana con i segni che ne distinguono i diversi fonemi (— vocale aperta; ‑ vocale chiusa; ä, ö vocale con suono turbato, vale a dire che corrisponde ad un *ae* od un *oe*):

Che piangi tu, Cicilia?
— Piango el mi' marito,
Me l'han messo 'n pregione,
Mel volgon fa' muri.

Sor Conte e capitäno,
'na grazia vo' da vo'
Caväre el mi' marito
Da la scura pregion.

Sta zitta tu, Cicilia,
La gräzia sirà fatta
Si tu' na sola notti
Venghi a durmì cun me.

Vädo a la pregione
A dillo al mi' marito:
Si lu' sirà contento,
Stesera sirò què.

Quando fu a la pregione,
Chiama el su' marito
Nn' el pole fä sintì.

Doppo ch'ebbe sintito:
Sta zitta tu, Cicilia,
Ne verrà forse 'n giorno
Me cavaran de què.

El giorno l'è arivàto,
Ma al Capitan De Palma
Me vol cun se a durmì.

Vanne, vanne, Cicilia,
Si lu' altro nun vole,
Nun abadä' a l'onore,
Salva la vita a me.

Vestete da sposa
Da pote' comparire,
El vestitino bianco,
El sottanin sottil.

Sor capitän De Palma,
So' vinuta a durmì.

Quan' fu la mezzanotte,
Cicilia fa 'n suspiro.
« Che cosa hai tu, Cicilia,
« Stanotte 'n po' durmì? ».

— Ho un gran dolore al core,
Dolor del mi' marito —
— Tu häi' na gran ragione,
Si tu suspiri questo! —

Lei salta giù dal letto,
S'affaccia tul balcone,
E vede suo marito,
La testa spindolone.

Sor capitän De Palma,
Tu m'hai bene tradito,
Me häi tolto l'onore,
La vita al mi' marito.

Io nun te ho tradito,
Siämo tre capitani:
Piglia quel che tu vo',
Chè conti e cavalieri
Siran servi de te.

Nun voglio capitani,
Solo che el mio marito;
voglio la rocca e 'l fuso,
Me ne vo stär così.

Non riporto la lezione orbetellana, perchè è eguale in tutto tranne nel dialetto. Una variante alla lezione morreggiana, che del resto non ricorda il nome del capitano *De Palma,* ha la seguente chiusa:

Quando sirò morta,
Portäteme a sipilì,
A San Gregorio Päpa
Tre mie lontän da quì

Sopra de quella fossa
Ci nascerà 'n bel fiore,
El fior de la Cicilia
Che è morta per amor.

Sentendo rammentar qui *San Gregorio Papa* pensai a qualche chiesa cimiteriale nella maremma grossetana, e cercai presso Sovana, l'antica e diruta città natale di frate Ildebrando e presso Pitigliano, se mai esistessero ancora cappelle dedicate al famoso papa, e mi è stato risposto negativamente; anche ad Orbetello non esistono chiese che portino il nome di Gregorio VII. Ho trovato in una lezione che vive ancora intorno la « *Bella Cecilia* » a Tereglio (provincia di Lucca) la chiusa eguale a quella riportata sopra:

Quando poi sarò morta,
Mi porteranno a seppellì,
Mi porteranno a San Gregorio,
Tre miglia lontan di qui.

Sopra della mia fossa
Ci nascerà un bel fiò'
E il fior della Cecilia
Che è morta di dolò? —

Ho interrogato a proposito di questo *San Gregorio* ricordato nella lezione lucchese l'erudito prof. Giovanni Giannini, il quale nel 1889 pubblicò una raccolta annotata di *Canti popolari della montagna lucchese,* ed egli non mi seppe dare alcuna spiegazione attendibile, perciò io credo che quella chiusa debba essere stata presa da qualche altra canzone, che non parlasse di *Cecilia,* perchè il medesimo accenno al fiore, che sorgerà sulla tomba di lei si trova in altre canzoni popolari (cfr. il finale del *Fior di Tomba;* il NIGRA, *Canti popolari del Piemonte,* Torino, Loescher, 1878 pag. 129, G. DONCIEUX, *La Pernette,* in « *Romania* » anno 1891; pagg. 86-135; MICHELE BARBI, *La morta d'amore,* nell'opuscolo *La poesia popolare pistoiese,* Tip. Carnesecchi, 1895).

Cappelli, Regio Ispettore di scavi e monumenti di quel lembo di Maremma toscana.

L'egregio professore mi rispose subito che la poesia *Bella Cecilia*, di cui ricercavo la genesi, aveva il suo fondamento storico in un fatto politico notevolissimo. Esso riguarda l'antico stato dei Presidii formato dalle armi spagnuole alla metà del secolo XVI, e poichè in Orbetello, piazza d'arme spagnuola, si trovò appunto il capitano *De Palma*, comandante i soldati, uomo libertino, e di cui la famiglia sussiste anche oggi, quella popolazione ebbe la geniale trovata di cantare la *Bella Cecilia* in riflesso al *De Palma*. Oggi quella canzone non è più conosciuta dal popolo: solo qualche vecchio Orbetellano se la ricorda per tradizione.

Dopo queste preziose notizie volli subito leggere la canzone della *Dama di Reus* e quella della *Dama di Tolosa*. Ebbi la fortuna per mezzo di un mio amico dimorante a Barcellona di potermi mettere in corrispondenza epistolare col prof. Aurelj Capmany (1), dell'Ateneo Barcellonese e cultore appassionato di antiche canzoni catalane.

(1) Il prof. Aurelj Capmany ha pubblicato in una collezione di canzoni popolari al N. 55 il « *Capitel-lo* » con musica, canto e annotazioni, che raccolgono le varie opinioni circa a questa « *Dama di Reus* » da noi conosciuta col nome della « *Bella Cecilia* ». Anzi egli aggiunge: *La casualitat posà en nostres mans una carta de N' Ugo Frittelli, mestre del Regio Ginnasio, qui havia recullit una variant a Città di Castello (Umbria) que es complertament igual a la versiò catalana, ab la particularitat de que lo Capitel-lo es anomenat Capità de Palma, lo que fa creure a dit senyor que es un subgecte histórich, però que no hem pogut comprovar malgrat concordar ab sa opinio de que 'l fet ocorregue al sigle XVI.* Ora ho cercato di provarlo, e non so come possa sussistere l'opinione del colto prof. Capmany intorno ad una vecchia vignetta che è stata messa sopra la canzone stessa. La figura rappresenta un cavaliere barbuto, coperto da un mantello di stile bizantino, che viene aggredito da una giovine vestita in maglia di ferro, nascosta pur essa da un manto. La donna tiene alzato un pugnale. Sempre nelle medesime note, che servono di spiegazione al « *Capitel-lo* » il prof. Capmany scrive: *Si 'l fet sembra certament occorregut al sigle XVI o XVII, ¿ com es que l' ilustraciò' representa al segle XII? A n'això contestarem que, com hem vist, la tradiciò 'ns explica pot haver succehit en èpogues, anteriors, y, per tant se pot accettar que l'artista adaptés l'ilustraciò de la canço en l'epoca que mes conferìs sa çoncepciò, puix en la que fos que volgués representar lo fet, la fidelitat histórica no podria posarli en retret.* A me pare che a quest'artista sia successo nè più ne meno che la stessa cosa che accade ad un certo Agostino Barchielli, cieco rapsodo popolare del mio caro Valdarno, il quale sette anni fa volendo vendere una sua canzone che magnificava l'animo nobile di Ser Ristoro Serristori, priore della Repubblica fiorentina e nel 1300 generoso fondatore dell'ospedale di Figline-Valdarno, non potendone trovare il ritratto pregò lo stampatore di pensarci lui. L'editore burlone ci pensò davvero, perchè la storia comparve col ritratto di Daniele Manin, l'ultimo doge della repubblica veneta, morto a Marsilia nel 1857!...

Il chiarissimo letterato spagnuolo mi copiò la *Dama di Reus* e mi aggiunse che essa solo nel primo verso cominciava diversamente da altre lezioni, le quali nel corpo e nella fine della canzone sono perfettamente eguali a quella che mi spediva; così per esempio una lezione comincia con *Allì a la Vila d'Arenas*, un'altra *A la ciutat de Solsona*, una terza *A la ciutat de Granada*, ma poi nessuna portava il nome del capitano *De Palma*, mentre quella che comincia *Allì a la vila di Reus* o la *Dama di Reus* è intitolata *Capitel-lo*, e con questo si chiama il violatore della nobile signora, che piange il marito imprigionato da quattordici anni. Forse *Capitel-lo* fu derivato da *Capitoul* ossia membro del Consiglio Tolosano (donde viene l'altra lezione spagnuola *La Dama di Tolosa*), così opina il professor Capmany.

E aggiunge che attualmente questa canzone si trova viva nelle note provincie di Barcellona, Tarragona, Lerida e Reus, le quali formano il principato di Catalogna.

Il fatto secondo il dotto professore di Barcellona sarebbe catalano, e si riferisce al tempo della guerra di secessione contro Filippo IV di Castiglia.

Anzi afferma che avvenne proprio tra un capitano della Castiglia e una donna della Catalogna, quindi poteva esser benissimo chiamato costui *Comandante di Madrid* (come qualche lezione spagnuola riporta) per esser di quella città, donde venivano le truppe che Filippo IV inviò contro la Catalogna.

Ho tradotto la canzone *Capitel-lo* (1) o come

(1) Ecco la traduzione letterale del « *Capitel-lo* » perchè ognuno si accerti da sè come, se non nella introduzione e nella fine, essa quasi punto differisca dalla lezione morreggiana della « *Bella Cecilia* »: *Alla cittadella di Reus tutta la gente se ne fuggì tranne una nobile dama, perchè era in prigione suo marito. La dama piange e [sempre] più piange, e sospira giorno e notte. Son sette anni che a lei è in prigione e altri sette che non l'ha veduto. Se n'andò a trovare il* CAPITEL-LO, *perchè le faccia tornare suo marito. — Dio conservi il* CAPITEL-LO, *se vuol cacciar fuori il mio marito? — Sì, di certo, la nobile dama, se tu vieni meco a dormire una notte. — Taccia, taccia il* CAPITEL-LO, *chè lo dirò a mio marito. — Ella se n'andò e se ne tornò da raccontarlo a suo marito; da così lontano come la vide [venire]: — Nobile dama che ti ha detto? Mi ha detto che se tu lo cacci fuori [di prigione], puoi pure qui dormir [meco] una notte. — Fàllo, fàllo, nobile dama, fàllo per amor mio, chè quando sarò uscito di prigione, si ricorderà di me. Mettiti il vestito di seta o se no quello di raso, e se questi non ti aggradano, mettitene uno d'oro fino. — Nell'entrare nella stanza la nobile dama fa un sospiro. — Perchè sospira la nobile dama, perchè mai sospira in questa notte? Sospira [forse] la nobile dama gli amori del suo marito? — Sì, dicerto, o* CAPITEL-LO, *gli amori del mio marito. — Non si spaventi la nobile dama, già lo vedrà domani al mattino; avanti che sia giorno, ella avrà il marito qui. — Fino al mattino la dama non potè dormire. La nobile dama è mattiniera, a le quattro del mat-*

altri intitolano la *Dama di Reus* e tranne che nella chiusa, perchè in questa c'è la vendetta che l'ingannata donna si prende pugnalando il traditore, l'ho trovata perfettamente eguale alla lezione morreggiana, ove si legge il rifiuto della *Cecilia* alla proposta di scegliere uno dei tre mariti offertile dal Capitan De Palma, accontentandosi invece di far vita ignorata filando in casa sua.

Chi è dunque questo *capitan De Palma?* Ecco la dimanda che ci facciamo adesso, ed alla quale tentiamo di rispondere meglio che si possa. Anche oggi nella città di Orbetello, che dal luglio 1559 sino al 1801 insieme con Portercole, Talamone, Monteargentaro e Porto Santo Stefano formava i RR. Presidii spagnuoli, esiste una famiglia Diaz De Palma (1) la quale tra le poche memorie disperse conserva un ritratto di un capitano spagnuolo, che si distinse nell'assedio di Orbetello del 1646.

Lo storico di quest'assedio, il dott. Alfonso Ademollo (2) rammenta più d'una volta l'ammiraglio di nazione Portoghese Diaz Pimiento o Piamento, al soldo della Spagna per la difesa delle coste italiane soggette a Filippo IV, che sul principio dell'assedio di Orbetello stavasene di tutto inconsapevole, non a Madrid, come alcuni vogliono, ma a Napoli, oziando.

L'Ademollo non ci dice l'altro cognome *De Palma*, ma lo chiama sempre *Diaz Piamento.* Ho fatto ricerche in proposito, e don Vittorio Mattioli, archivista e cencelliere della curia d'Orbetello, mi risponde che si è potuto accertare come la famiglia *Diaz De Palma* (e questo cognome è sempre stato scritto così) venne ad Orbetello nel 1577 e i capi di essa erano generali spagnuoli. Chi mi può dunque negare che almeno uno di questi generali non possa essere appunto quello ricordato nella canzone della *Bella Cecilia?* Come l'Ademollo nel suo *Assedio d'Orbetello* e don Francesco Capecelatro (1) nel suo *Diario dell'Assedio* stesso quando parlano dell'ammiraglio in capo dell'armata spagnuola, lo nominano Diaz Pimiento o Pimienta, mentre anche oggi ad Orbetello si dice la famiglia *Diaz De Palma* senza quell'aggiunzione di *Piamento* così potrebbe essere che il popolo dello stato dei Presidii che riferì l'avventura della *Bella Cecilia* a questo generale, anzichè chiamarlo con l'intero cognome Diaz Piamento De Palma per ragione metrica lo abbia chiamato solo *De Palma.* Io non dico che l'avventura con la *Bella Cecilia* sia proprio occorsa durante l'assedio di Orbetello, il quale durò dal 9 maggio al 18 luglio 1646, ma siccome questo capitano Diaz Piamento de Palma doveva guardare la difesa delle coste italiane soggette a Filippo IV, può essere che più d'una volta sia venuto in perlustrazione nello stato dei Presidii, e che in una di queste sue visite abbia commesso l'odiosa violenza, che il popolo orbetellano sino ad una cinquantina d'anni fa cantava all'aria libera dei campi. Riassumendo possiamo concludere che il fatto avvenne tra un capitano spagnuolo ed una donna, che il prof. Capmany (2) vuole sia catalana, al tempo della guerra di secessione contro Filippo IV di Castiglia, mentre l'illustre A. D'Ancona (3)

---

*tino, quando è al cominciar dell'alba la nobile dama va alla finestra. Già ha veduto la forca piantata, [già] ha veduto penzoloni suo marito. — Taccia, taccia il* CAPITEL-LO, *che si ricorderà di me; mi ha tolto il mio onore e mi ha strozzato il mio marito. — Non ti sparentare, o nobile dama, non ti mancherà il marito; tre figli io ho alla guerra, scegline il più gentile, e se questi non ti aggradano, io sarò il tuo marito. Ho la moglie a letto malata, che finisce di morire, e se ella non muoia, io l'aiuterò a morire. — Taccia, taccia il* CAPITEL-LO, *lo stesso farebbe con me; la lasci vivere il* CAPITEL-LO, *la lasci vivere per me. Ella se ne andò e se ne tornò; se n'andò a vestirsi da paggio, e quando da paggio si fu vestita, se n'andò a servire il Re. Un giorno venendo dalla messa vide venire il* CAPITEL-LO *— Olà, olà, o* CAPITEL-LO, *tu ti hai a ricordare di me. Attento o* CAPITEL-LO, *tu ti hai a ricordar di me. Attento, o* CAPITEL-LO, *che è l'ora di morire. — Abbia pietà la dama, abbia pietà di me. -- La pietà che tu avesti di strozzare il mio marito. E gli dà una pugnalata, alla prima lo ferisce, alla seconda cade in terra, alla terza muore. — Iddio perdoni, o* CAPITEL-LO, *a te e al mio marito.*

(1) Il signor Antonio Diaz De Palma mi scrive il 23 aprile 1906 dicendomi che ha 76 anni e che da tre anni è malato, sicchè non può contentarmi come io vorrei circa all'indagine del suo antenato *capitano De Palma,* il quale a quanto asserisce lui dovrebbe essere un *Diaz De Palma.* « Ho un antico ritratto di un antenato vestito da militare in uniforme spagnuola; mi diceva il mio povero padre che era di un famoso zio Diaz De Palma », così termina la lettera uno degli ultimi superstiti del Capitano, che vien rammentato nella « *Bella Cecilia* ».

(2) Cfr. *L'Assedio di Orbetello* del cav. dott. ALFONSO ADEMOLLO, Grosseto, Tip. di Enrico Cappelli, 1883 *(passim).*

(1) Nel 1846 a Napoli il GRANITO, principe di Belmonte, stampò nel giornale scientifico il *Giambattista Vico* (che sorse sotto la protezione del principe di Siracusa) l'opuscolo rarissimo di Don Francesco Capecelatro che portava per titolo l'*Assedio di Orbetello del 1646*. (Cfr. ADEMOLLO, *op. cit.*, pag. 111 della *prefazione*).

(2) CAPITEL-LO, *Canço popular* (N. LV)., Tip. Universitat, Barcellona. Anche in questa pubblicazione si conosce lo spirito indipendente dei forti abitanti della Catalogna, perchè in calce si legge in 4ª pagina: *Los beneficis que s' obtinguin d'aquesta publicaciò 's destinaran a la continuaciò de la meteixa y lo sobrant se cedirà a la « Uniò Catalanista »*.

(3) Non ho potuto vedere i *Tragica seu tristium historiarum de poenis criminalibus etc. 1598,* che l'illustre d'Ancona rammenta a proposito della « *Bella Cecilia* » (cfr. D'ANCONA, *op. cit.*, pag. 143, nota 2). Ho interrogato a tal proposito il venerato Maestro, che mi risponde di non aver neppur lui visto questi *Tragica,* e che son morti i due suoi amici tedeschi, ai quali ricorreva in casi simili al mio per sapere di qualche libro, che non si trovasse in Italia.

porta fra le altre anche l'opinione che tal fatto fosse avvenuto in Como nel 1547, e ne sarebbe data colpa a un capitano spagnuolo. Ed io in ultimo credo che questo capitano sia uno della famiglia De Palma (esistente anche oggi ad Orbetello), come canta la lezione morreggiana; non potrei asserire che fosse il famoso ammiraglio delle truppe spagnuole nell'assedio di Orvetello nel 1646, ma uno della stessa famiglia di certo, perchè la lezione che riporta questo nome *De Palma* era tempo addietro viva nell'Orbetellano, ed oggi a Morra trasportata dai mietitori tornati di là. Perciò come si potrebbe in un luogo di dominazione spagnuola tacere il nome di chi commise questo orrendo misfatto tanto più che anche lo stato dei Presidii era teatro delle gesta avventurose di questi soldati della vicina Iberia?

Le milizie spagnuole ognuno sa che venivano spesso cambiate e molti soldati, terminata la loro ferma, rimanevano tra noi sposandosi (1) a donne italiane, ma molti ancora tornavano alle loro case in patria, perciò è credibile che, dove si trovassero a passare il resto della loro vita, cantassero questa canzone, in Italia chiamata la *Bella Cecilia,* cambiandola sul principio per inserirci i nomi delle città (2) dove piaceva loro che fosse successo il misfatto, scordando in tal modo il capitan *De Palma* e la piccola cittadella della maremma toscana.

UGO FRITTELLI.

(1) Cfr. ADEMOLLO, *op. cit.*, pagg. 82-84.

(2) Cfr. le note della canzone catalana CAPITEL-LO, ove si legge cho nel primo verso la *villa di Reus* ora è cambiata in *Granada,* in *Arenas,* in *Solsona,* in *Tolosa,* il che vuol dire che i soldati spargendosi per le varie città della loro patria, cercavano di rammentar nel canto la città natale a loro dilettissima.

# La Chiesa di Sant'Ercolano
## di Perugia

SOMMARIO. — 1. S. Ercolano sacro propugnacolo. — 2. Edificazione della chiesa inferiore, Prete Angelo di S. Silvestro e Iacopo di Pero. — 3. La chiesa o cappella superiore: Fidanza o Fidanzola di Bongiovanni ed Elemosina di Barone frati della penitenza, Prete Giovanni, Andrucolo di ser Ranaldo, Ambrogio Maitani: feste sacre e profane, la compagnia del Sasso: l'antica volta disegnata da L. Rossi-Scotti. — 4. L'antica leggenda in un codice locale. — 5. Il libro di Nalbinae Tritiamo: un anteriore tempio di S. Ercolano è favoloso. — 6. S. Ercolano dal 1326 alla metà del secolo XVI nei mss. e nelle stampe. Mutilazioni del monumento. — 7. Il restauro, deturpamento del Comitoli: altri guasti e rabberciamenti.

APPIÈ della più antica cinta di mura, della cinta etrusco-romana, là dove sopra il masso esse s'ergevano più ripide, e dove, a difesa del suo popolo e di Perugia oppose il petto di antico patrizio romuleo alle irrompenti orde barbariche, e dove, imporporando le zolle di sangue, cadde, martire della patria e della fede, *Ercolano,* sorgeva fin dai secoli più antichi dell'evo medio *una croce,* insegna di martirio e di vittoria, nel punto stesso dove il Santo fu sepolto e dove oggi s'erge la chiesa che prende nome da lui.

Mausolei ed archi trionfali marcarono agli antichi romani i passi della Gloria: nel Medioevo le basiliche e le chiese segnarono i trionfi dei Santi e dei Martiri: e l'arte, fanciulla eterna, s'aggira, desiosa e commossa, del pari tra i ruderi che segnarono il trionfo della forza e attorno ai monumenti che segnarono i trionfi dell'amore.

E spesso i monumenti cristiani s'adornarono, come di spoglie sontuose, degli avanzi di quelli romani; come Cola di Rienzo fra i ruderi del fòro si drappeggiò, più tardi, nella toga romana e parlò romani accenti.

L'antica chiesa di S. Ercolano appartiene a quella specie di tempî che appunto sorsero per rendere uno speciale omaggio e una duratura testimonianza di fede a uno di quei martiri gloriosi che, sul confine fra la vecchia età e la nuova, rappresentano insieme una vivace affermazione del cristianesimo e una vivace difesa degli ultimi bagliori della civiltà romana contro l'irrompere dei barbari.

Come ho detto, una croce indicò per lunga èra il luogo del supplizio. Antiche cronache e popolari leggende narrano confuse istorie e pietosi episodi, nel loro primitivo ingenuo linguaggio, intorno alla vita di S. Ercolano e al culto che se ne ebbe; finchè, fattasi più salda e prospera la civiltà italiana, rinato attorno al vivace lavoro dei campi e dell'officina l'amore alla vita, costituito gagliardo il comune, coll'ordine patrizio rappresentato dai Consoli, mescolato insieme coll'ordine plebeo, rappresentato dalle prime società e dalle prime maestranze delle Arti, Perugia volle degnamente provvedere alle sue origini nobiliari. E allora l'arte si sentì ispirata, la floridezza del Comune apprestò il molto denaro occorrente e la nuova chiesa sorse.

Pittorescamente addossata alle antiche mura, nel luogo dove più accanita dovè essere la difesa e donde S. Ercolano fu precipitato al basso, sorse come una continuazione del propugnacolo romano detto Calzus o *calceus:* volendo quasi i perugini diligentius urbem ligione quam ipsis moenibus cingere. (Cic. De nat. Deor).

Ma come accadeva in quei secoli di fervido rimescolamento nella vita civile e di intestine contese e insieme di sempre crescente floridezza nei Comuni più popolosi e più gagliardi, i nepoti del Trecento non sapevano più contentarsi di quanto avevano fatto gli avi del Duecento: e i loro templi e i loro palagi e gli archi e le loggie, o si rinnovavano o s'ampliavano: lo spirito dell'arte medioevale durava immutato (e si ravvisa nelle fondamentali linee architettoniche), ma lo spirito della società era mutato. Le maestranze avevano preso il supremo potere, disciplinando le giovani e intonse democrazie attorno al Capitano del Popolo: la prosperità cresceva sempre: e così l'arte, che rispecchia sempre in sè lo spirito della Società da cui rampolla, ambiva nuove e più progredite forme di bellezza.

Queste vicende dell'architettura medioevale del Due e del Tre e del Quattrocento formano spesso il sospiro e il tormento dello studioso, che non sempre può riuscire a strappare alla sfinge il segreto.

***

Delle copiose ricerche da me fatte intorno all'antico tempio, porto innanzi solo quella parte che riguarda la fondazione e la completa edificazione di esso; cioè tutto quello che il Comune operò dall'anno 1297 al 1326. Un solo cenno sull'interno rifacimento del Seicento.

Prima di me, nulla altri potè dire sugli autori di questa costruzione. Il Lancellotti e il Crispolti fanno il nome di Buonamico Fiorentino; ma li corregge il Mariotti, che, sia pure in modo peritoso, accenna invece a Fra Bevignate. Il Pellini confessa di non aver potuto trovar nulla di più che una menzione su certe pietre della Collina. Io posso dire qualche cosa nuova intorno a questo argomento.

AFFRESCO DI B. BONFIGLI NELLA CAPPELLA DECEMVIRALE.

Fino dai primi dell'anno 1297, popolo, Consoli e Rettori delle Arti di Perugia cominciano dal provvedere il pietrame necessario alla fondazione della nuova chiesa, ordinando che si lascino intatte le pietre della Via della Collina per andare a Marsciano: e che si sorvegli acciò nessuno le porti via. È da questi primi documenti che veniamo a sapere che la chiesa *fieri debet* dove era la *Croce* detta di S. Ercolano, disgombrando attorno l'area da case e casucce importune.

S'incontra per la prima volta il nome dell'architetto nel febbraio 1298, quando si ordina di pagare ogni tre mesi duecento libbre « in opere ecclesie que fabricatur ad locum ubi fuit decapitatus sanctus Erculanus... domno Angelo superstiti dicti operis ». Ma sulla fine del settembre si ordina già di venire alla nomina di un nuovo soprastante.

Sulla fine del 1298 una società detta della *Rosa* è esonerata da qualunque carico o peso, purchè possa far di sè bella mostra sfoggiare in luminarie in panneggiamenti vistosi e preziosi, nella festa di S. Ercolano, che allora era la maggior solennità civica e religiosa dei Perugini.

Ma la chiesa, la prima parte della chiesa, cioè la porta e le mura laterali, dovevano già essere innanzi nella fine del 1298, perchè i due architetti che presiedono alla edificazione domandano di esser pagati di un anno e sette mesi di lavoro. I due architetti primitivi del Dugento sono adunque Angelo, Rettore della Chiesa di S. Silvestro, e Iacopo di Pero.

A completare la chiesa nella prima forma, fu di nuovo nel marzo del 1299 incaricato Angelo, prete della Chiesa di S. Silvestro, e più che incaricato diremo ***obbligato***, poichè si minaccia di gravi multe se rifiuterà di soprassiedere alla costruzione della Chiesa, poichè egli deve « perfici facere dictam ecclesiam et laborerium secundum quod sibi placebit ». Di Iacopo di Pero non si parla più: è morto? è esule? stretto a qualche fazione, è fra i fuorusciti? lavora in qualche altra città umbra? Nulla ne sappiamo; e lo stato frammentario delle riformanze sulla fine del Dugento lascia pur troppo inesaudito questo e tanti altri desideri. La scomparsa del collega Iacopo, ci fa forse comprendere perchè il comune obblighi Angelo. La ragione deve essere di estetica e di armonia. Molto probabilmente il Comune a chi porse il primo disegno e la prima idea del monumento volle affidato il carico di completarlo, in modo che riuscisse un tutto armonico, concepito da una mente sola.

Siamo già a metà del 1299; sono trascorsi due anni e più dall'epoca in cui si faceva requisizione dei materiali. Se il tempio non era compiuto ancora, si eran già venute facendo sontuose le feste dell'annua ricorrenza.

Alla grande solennità concorre il popolo con tutti i suoi ordini e Maestranze: concorrono i Consoli, i nobili, sovente ultimi rampolli dei feudatari

di origine germanica, concorrono i vicini castelli e borghi e concorrono le grosse terre soggette all'orgogliosa *Dominante,* a Perugia, che omai tiene l'impero sopra più della metà dell'Umbria (1): e, in segno di riverenza pel santo Protettore e per la Dominante, mandano pallii o stendardi di stoffe preziose. Tanto che i Domenicani ne chiedono uno, fatta la festa di S. Ercolano, per ornare l'altare di una loro chiesa ad isola Polvese: e i preti armeni ne chiedono un altro per la loro chiesa a Sant'Angelo di Porta S. Angelo.

Queste sono le risultanze tratte sopra dodici documenti dei quali uno solo era conosciuto dagli scrittori che mi hanno preceduto.

* * *

Per i primi anni del Trecento, cioè dal 1300 al 1308 quasi, non si trovano più, nelle Riformagioni del nostro Comune, menzioni della Chiesa, così protetta e onorata dal Comune.

Che significa questo silenzio? Probabilmente che la Chiesa, nella sua più antica forma e struttura, era già compiuta sulla fine del Dugento: ma posso dire solo *probabilmente,* perchè gli atti del Comune nel primo decennio del secolo XIV sono assai frammentarii: e può darsi che in qualcuna delle lamentabili lacune siano compresi nuovi lavori di S. Ercolano.

Quel che ci assicura la Chiesa nella sua prima maniera, cioè nella inferior parte dovere essere già finita, è il fatto che nell'agosto del 1308 si incarica Fidanzola di Bongiovanni, soprastante alla fabbrica di S. Ercolano (superstes operis capelle S. Herculani) di far denaro della vendita di certo legname e delle pietre che appartennero già alla vecchia fontana della piazza del comune, per poter costruire le scale della chiesa; certo della superiore.

Il secondo periodo di essa, quello che comincia coll'anno 1308, parte effettivamente da una petizione del gennaio 1310, colla quale Fidanza di Bongiovanni ed Elemosina di Barone, ambedue frati della penitenza, gli architetti che presiedevano all'opera di completamento e di coronamento della chiesa, chiedono che loro sia dato il salario per circa otto mesi trascorsi a lavorare, o meglio a dirigere i lavori alla Chiesa di S. Ercolano. Nulla si è potuto fare nei primi del 1309, per mancanza di fondi, quantunque ogni Priorato era dallo Statuto obbligato a spendere una certa somma per S. Ercolano.

I due soprastanti o architetti seguitano a dirigere i lavori, perchè, un mese dopo la fatta richiesta del loro salario, propongono al Comune l'acquisto di due case verso la Porta Berarda, e chiedono che si espropprino queste due case che stanno fra la Chiesa e sotto le mura della città, ed un'altra, quella di Andruccio di Iacopo, che sta sopra, pro *utilitate operis dicte ecclesie,* cioè per completare la Chiesa, per ampliarla, forse per la sacristia, ovvero per renderne più libero ed aleggiato il contorno. Nel medioevo spesso i documenti hanno sapore di incertezza quando noi vogliamo che ci dicano il modo, la tecnica, lo speciale processo dei lavori; ma sono sempre invidiabilmente chiari quando ci debbono parlare della ragione di un dato lavoro: e così distinguono sempre fra lavoro necessario, indispensabile, e lavoro opportuno ed utile.

Che proprio il lavoro attinente alla edificazione dei muri fosse pressochè terminato, se non altro, ce lo dice un altro documento dell'aprile 1309, in cui il frate architetto Fidanzola di Bongiovanni viene incaricato per un altro anno appena, di completare i lavori della Chiesa. Nel febbraio del 1310 ai due architetti era stato accordato un salario, per ciascuno e per ciascun mese, per i lavori di S. Ercolano, di 3 libbre e 15 soldi di denari.

Nel giugno del 1310 Fidanzola è malato, non può proseguire nel suo lavoro ed allora è sostituito da prete Giovanni, rettore della Chiesa di S. Silvestro, successore di quell'Angelo Rettore della stessa chiesa, che noi conosciamo come il primo architetto di S. Ercolano.

Ma questi lavori di completamento si vengono tuttavia distendendo ed effettuando assai lentamente, lungo gli anni che vanno dal 1310 fino a quell'anno 1326, che segna il momento in cui la Chiesa fu degnamente compiuta in ogni sua parte e resa bella oltrechè nella solennità delle sue linee e nella singolarità delle sue forme, anche nella euritmia degli accessori: della scala principalmente.

I documenti che anche il M. riporta fra il 1310 e il 1326, non riguardano che scarsamente il nostro edificio. Interessante è appena una deliberazione del 1322, per cui il maggior consiglio fa pagare duecento libbre *Andrucolo* Domini Ranaldi, nuovo soprastante, affinchè la fabbrica sia condotta alla fine. Nel 1325 si alza la campana nel nuovo campanile della Chiesa superiore.

L'anno 1326 è un momento di vero splendore artistico per il nostro Comune: perchè Ambrogio Maitani, il celebre senese, architetto, scultore, intagliatore in legno e ingegnere, ha omai atteso all'opera di risarcimento dell'acquedotto, di riattazione e di acconcime delle strade danneggiate da lunga e rabbiosa guerra, delle case del Comune; e può dedicare l'opera sua ai restauri e ai complementi dei principali monumenti, seguendo quel talento di arte originalissimo in cui il Comune ha piena fidanza. Anche il Pellini ricorda (p. I, lib. 6, pag. 490) di quel tempo un grandioso lavoro di cintura urbica: « Fu cominciata una tela di mura dalla porta hoggi detta di Sant'Agnolo insino alla porta della Concha, percioché, innanzi a questi tempi, tutto quel tratto di paese che è dal Portone della Penna insino alla porta predetta di S. Agnolo, non era circondato di muro... Et perchè l'opera era di grande importanza et di spesa alla città, volsero, che vi fosse quel mastro Ambrogio che condusse la vena dell'acqua, volgarmente detta di Montepacciano, alla Fonte della piazza... ». Appartiene appunto al Maitani il completamento della facciata settentrionale del palazzo del Popolo, e della Chiesa di S. Ercolano: e specialmente l'opera sua si addimostra efficace nel dare con estetici intenti all'uno e all'altro edificio una

(1) Il Pellini, I, 7, 906, ricorda nel 1351 trentadue fra città e borgate che fecero a S. Ercolano di Perugia omaggio del pallio, e fra queste: Spoleto, Città di Castello, Assisi, Chiusi, Nocera, Cagli, Borgo S. Sepolcro, Rocca Contrada, Gubbio, Castiglione, Pieve, Sarteano, Sassoferrato, Anghiari, Cannara, etc.

decorosa magnifica accedenza, con ordini di scale dinanzi alla porta principale, che, lasciando scoperte le porte, rispondano ai bisogni e allo spirito di quella età fiera tuttavia, ma animata da un intimo senso della bellezza.

Si sente anche per le ingiallite pagine delle nostre Riformanze l'alito vitale del grande architetto: si sente che un intento di estetica lo governa nel dare ordine e assetto a molte parti della città.

L'INTERNO DI S. ERCOLANO NELLA PIÙ ANTICA FORMA. — Dis. di *L. Rossi-Scotti.*

E anche davanti alla chiesa di S. Ercolano, sotto la sua soprastanza generale per tutti i lavori del Comune, si ordina di togliere un cumulo di terra e di appianare rialti disaggradevoli per l'occhio, « *pro pulcritudine et attitudine civitatis et dicte ecclesie* ».

Nel giugno del 1326 forse era fissata l'apertura della chiesa superiore, e si accomoda la via Piantarose. Per le scale e i gradoni da farsi davanti alla porta di S. Ercolano che volge verso la Porta Marzia, si accordano venti libbre (1). Il disegno è del Maitani. E finalmente, nello stesso anno, Fidanzola faccia costruire un muro di riparo dalla parte superiore di S. Ercolano perchè i fanciulli non vi cadano giù.

Oltre che le feste esterne, omai anche le interne funzioni, specialmente l'anniversaria dovevano avere acquistato un grande splendore. Anche a queste provvede il Comune: e, fra gli altri documenti, ne trovo uno con una bella lista di sacri oggetti e paramenti da fornirsi alla Chiesa per la messa solenne del dì anniversario.

Che bello spettacolo, che magnifico tema per una artistica riproduzione di costumi, nella varietà dei colori e del movimento, quella solenne processione di tutta la città alla Chiesa di S. Ercolano sui primi di marzo. Mentre tutte le campane rinterzano a gara e da tutti i balconi scendono arazzi e festoni, le trombe argentee, fuse proprio in quell'anno dall'orefice Bartolo di Andrea, squillano l'annunzio del giungere dei Priori, magnifici nei loro rossi lucchi e nei berrettoni di pelo o di cuoio dipinto; seguiti dal Potestà e dal Capitano coi loro giudici, famigliari e berrovieri a cavallo, fra una selva di stendardi offerti al Santo da tutte le maestranze della Città e dai Comuni soggetti a Perugia.

A quel passato di fede, di arte e di libertà, mandiamo un saluto!

Sono piene riformanze e cronache, anche delle descrizioni delle feste profane che si facevano per il giorno di sant' Ercolano, prima sui gradini del Duomo, e, dopo, davanti alla chiesa e al Campo Battaglia. Celebre era la *Compagnia del Sasso,* come la compagnia della *Rosa;* l'una bellicosa e fiera, l'altra pia e decorativa. I ludi del sasso, oggi, davanti al Wetterly possono far sorridere, ma erano allora fieri tornei in cui parecchi rimanevano morti e malconci. Braccio li fa-

(1) Che davanti al lato ottagonale rimasto ora del tutto incarcerato da un terrapieno, fosse la scala di cui qui si parla? O, veramente, poichè tutta la chiesa riposa sopra un asse obliquo per rispetto alla Porta Marzia, si tratta della scala davanti alla porta principale, distinta dalle altre, cioè da quella di accesso alla superiore e da quella verso l'attuale gradinata?

voriva perchè niente era più atto di quegli giuochi a mantenere l'indole bellicosa dei perugini. Nel 1426 il Legato Pier Donato proibì questi giuochi eccitato dalle prediche di S. Bernardino da Siena.

Due furono le chiese di S. Ercolano: una sopra l'altra. Dobbiamo la prima, l'inferiore, che nella porta mostra una vetustà maggiore fors'anco di tutta la chiesa, all'architetto Iacopo di Pero e sopratutto ad Angelo Rettore di S. Silvestro; dobbiamo la seconda, la superiore, ai due frati della penitenza Fidanza o Fidanzola di Bongiovanni ed Elemosina di Barone. Dobbiamo, in modo ancor più chiaro, anzi indiscutibile, la monumentale gradinata a libera discesa, e il completamento degli accessori, ad Ambrogio Maitani. Dunque Buonamico Fiorentino, come opinano il Lancellotti e il Crispolti non c'entra, e neppure Fra Bevignate.

Nell'architettura italiana, il S. Ercolano di Perugia non ha riscontri. Prendete le così dette chiese di costruzione centrale, dal Panteon ai battisteri di molte antiche città italiane, e non troverete una cosa più originale di questa chiesa — baluardo, che ha del monumento sepolcrale romano e del turrito castello medioevale.

Splendido doveva altresì essere di tal chiesa l'interno. Da ogni angolo rientrante cordoni e paraste di pietra salivano agili nell'alto e scompartivano a vele l'aerea volta. Ma oggi, quasi a mezza altezza, una volta posticcia non lascia più vedere il fastigio. Il Conte Lemmo Rossi-Scotti, volle, con quel fine gusto che gli è proprio, ridarmi dell'antica chiesa una ricostruzione dell'interno. Ed io qui la riproduco.

* * *

Fra i manoscritti della *Comunale* di Perugia, è dato trovarne qualcuno che ci parla di S. Ercolano, anzi dei due santi di questo nome. La più antica menzione leggesi in un manoscritto di varia materia, segnato col numero 626 nel mio *Inventario* a stampa dei manoscritti della Comunale. È di più mani del secolo XIV, e la più antica sembra appunto quella che ci ha lasciato nelle carte 29-32 qualche cenno sulla vita dei due santi. Ne riferisco qualche brano nella intonsa e vivace latinità dell'autore anonimo, avvertendo che il santo Ercolano, in onore del quale fu eretto il tempio, è quello che subì il martirio sotto il Re Totila.

Crollato l'impero per intima disgregazione, sopraffatto dai barbari, corroso nelle fibre più vitali della forza e del diritto, prima che su tutta l'Italia si stenda il silenzio delle morte cose, qua e là qualche guizzo di romana virtù è come l'ultimo simulacro di una vita che fugge. Verrà la notte della estrema decadenza; verranno, dopo il sesto secolo, le *etati grosse* veramente, ma intanto contro il furore gotico è il *Municipium perusinum*, che virilmente chiude le porte in faccia agli invasori e dentro la ancora ben cinta città, ispirato dal Vescovo Ercolano, si accinge a disperata difesa.

Questa difesa, il martirio, il seppellimento e la traslazione del suo corpo nella cattedrale, ricordati dall'umile cronista, dovettero per lunghi secoli predominare sulla fantasia e sul sentimento popolare; onde più tardi sorse il magnifico tempio e il pittore Benedetto di Bonfiglio eternò coi suoi affreschi della cappella decemvirale tutti i momenti della generosa leggenda, sotto il muro « ove Totila s'accampa ».

Hystoria sanctissimi et devotissimi martyris sancti Herculani. Temporibus Iuliani apostate sevissimi imperatoris, sanctus Herculanus, nacione sirus, cum undecim suis consanguineis divina disposicione de sirie partibus romam venisset.

. . . . . . . . . . . . . . .

In decollatione sancti Herculani episcopi perusini. Ideo predictis itaque temporibus, cum totila gothorum rex plurimas italie civitates captas barbarica feritate, ferro igneque succensas vastaret, cum grandi et inmani exercitu ad obsidionem perusine civitatis advenit.

. . . . . . . . . . . . . . .

Capta igitur civitate, comes qui eidem exercitui preerat, ad regem totylam nuncios destinavit exquirens quid de episcopo vel de populo fieri juberet. Cui ille precepit dicens: Episcopo prius a vertice usque ad calcaneum corrigiam tolle et tunc caput illius amputa et populum... gladio extingue. Tunc idem comes venerabilem virum herculanum super urbis murum deductum, capite truncavit, eique jam mortuo a capite usque ad calcaneum incidit, ita ut ex eius corpore corrigia sublata videretur. Tunc quidem humanitatis pietate compulsi abscissum caput cervici apponentes, cum uno parvo infante, qui illic extinctus erat, inventus est, juxta murum corpus episcopi sepulture tradiderunt.

. . . . . . . . . . . . . . .

cives in monte qui *calvarie* dicitur, in beati Petri apostuli ecclesia venerabilis episcopi et martiris corpus cum hympnis et laudibus condiderunt..... Quia igitur decens erat ut tam sanctissimi viri corpus in civitate quam rexerat et martirium susceperat, locaretur, placuit Rogerio venerabili et religioso eiusdem civitatis episcopo, clero ac populo universo, ipsum ad civitatem transferri predictam.

La copiosa bibliografia sopra questo tema, fu da me già esaminata. Qui mi giova sopratutto riferire del lungo lavorio la parte nuova e ancor viva.

Il Mariotti, un erudito perugino, seguace della scuola del Muratori, sotto l'anagramma, di strano suono, di *Nalbinae Tritiamo,* ha scritto una lettera all'abate N. N. (Firenze, Allegrini-Pisani, 1575), anzi un letterone che occupa un discreto volumetto, per ragguagliarlo intorno alla chiesa di S. Ercolano. Che curioso contrasto, nell'età leggera della cipria queste letterone inesauribili, prolisse e pesanti! Questa lettera è la scrittura più buona sull'argomento, contiene notizie di storia e d'arte: ha anche incompiutezze e sopratutto un fondamentale equivoco che deve essere subito dileguato.

Chi sa di dove il Pellini (il nostro storico maggiore) abbia mai tratto la notizia (riferita a pag. 109 della prima parte, libro terzo delle sue *Istorie di Perugia),* in cui asserisce che *alcuni anni dopo* il martirio di santo Ercolano (quello fatto uccidere da Totila) nel luogo dove era stata tagliata la testa del santo, « ovvero dov'era stato la prima volta sepolto,

fu fabbricato un tempio non di molta grandezza, ma bello ed onorato, in forma quasi rotonda, non lo comportando il sito altrimenti, di sei faccie, di pietre vaghe e graziose, contiguo alle mura della città vecchia, sotto il titolo di questo glorioso martire ».

Se l'attuale non fosse ottagono, parrebbe quasi che di questo il Pellini volesse intendere; quantunque l'espressione, *alcuni anni dopo*, sarebbe grandemente inesatta.

ANTICO SARCOFAGO ROMANO (?).

Ma bisogna persuadersi che è proprio così, se uno ha la pazienza di raffrontare questo luogo coll'altro del Pellini stesso (stessa opera, p. I, lib. 4°, pag. 518), in cui riferisce, proprio all'anno 1297, l'edificazione di S. Ercolano.

Al M. questo sfugge, onde per conciliare col presente la notizia di un più antico tempio, è costretto a supporre gratuitamente che questo fu poi distrutto: si propone di provare questa sua affermazione, ma non prova mai nulla, anzi dalle sue stesse parole vengono fuori argomenti atti a persuaderci che un più antico tempio di S. Ercolano non è mai esistito.

Fonte autorevole e sincera per questa materia è l'antico breviario membr. della Congregazione di S. Giustina, citato e riferito dallo stesso Mariotti. Nell'ufficio liturgico è narrata con ricchi particolari la vita del santo: nulla del tempio eretto in suo onore. E quando fu *pochi anni appresso*, dissotterrato, sarebbe stato il suo corpo sepolto in S. Pietro, se già ci fosse stato un tempio del suo nome? Meno ancora si comprende come non ci fu tumulato, almeno nell'anno 936, quando il vescovo Ruggiero da S. Pietro lo traslatò a S. Stefano (S. Domenico Vecchio) (1). E neppure nella seconda traslazione, avvenuta per opera del vescovo Frigerio nel 1246, quando da S. Stefano fu riposto in S. Lorenzo, si parla affatto di un tempio a S. Ercolano; anzi la cattedrale, fino dal secolo XIII, come si ha da molte carte dei codd. delle Sommissioni, reca il doppio titolo di S. Lorenzo e di S. Ercolano. In uno dei quali segnato A. a C. 66, di mano cinquecentesca, a lato di un docum. del 1234 leggesi questa postilla con la data del 1540: « Ecclesia Ktedralis *(sic)* dicata antiquiter etiam divo Herculano protectori Perusinorum, cui etiam capella erat sub volta campanilis; post, *aedificata nova ecclesia,* in loco de capite divi Herculani, soli divo Laurentio... ». Nessuna menzione mai qui, dove ne era il caso propriamente, nè appresso ai cronisti di questo più vetusto S. Ercolano. Lo stesso M. afferma che nelle carte frammentarie più antiche dei secoli XI e XII non trovò mai ricordato questo primitivo tempio; mentre da quando un tempio a S. Ercolano fu eretto, non c'è annata delle pubbliche riformanze che non lo registri o non lo rammenti in qualche modo.

Oltre che tutti gli storici dei primi del Seicento ripetono costantemente che S. Ercolano era stato edificato trecento e più anni prima, mi è venuto fatto di trovare la primitiva deliberazione per l'edi-

(1) È questo il luogo detto *Calvario*.

ficazione di S. Ercolano. È del 27 febbraio 1297 (Annali Decem. foll. 23 24) e reca la nomina di due periti per stimare le casupole da demolire « pro costruenda ecclesia *que fieri debet* ad Crucem sancti Erculani ». V'era dunque una croce: non vi era stato mai un tempio. E la croce, come vedremo, è arcaica e coeva all'episodio del martirio.

Ma un'opera d'arte, al di là di queste *comparse conclusionali* esercitate sulle membrane e sui codd. ha suo primo giudice l'occhio e il gusto, che spesso veggono e sanno assai più in là dei documenti. Gettate l'occhio da ogni parte su questa ancor superba mole, e vedrete un'opera tutta di getto, senza materiali di riporto, nè innesti: appoggiata all'antica muraglia etrusca e quasi inserita in quella scarpata, o baluardo romano, detto già *calzus S. Herculani,* del quale per grandi tratti, lungo la gradinata, è tutt'ora visibile la robusta cortina a grossi conci e filari regolarissimi.

È dunque un errore supporre un primitivo tempio di S. Ercolano: ma il M. erra pur'anco nell'interpetrare quanto è contenuto nella *Nuova Raccolta* del Calogerà. Nessuna attenzione merita il Ciatti, che, anche a dir del M. non vi ha punto oscuro nella storia di Perugia *ove ei non avventuri le sue potenti conjetture!*

Come è mai nato questo errore in un libro di un valentuomo quale il Mariotti? Dall'erronea interpetrazione della parola *nova,* che nella latinità medievale non ha quasi mai, e così nell'antico nostro volgare, il significato di *seconda, rifatta, rinnovata,* ma quello di recente, giovanile, fatta per la prima volta (1).

***

Della colluvie di libri e di opuscoli che si riferiscono alla Chiesa di S. Ercolano, da me citati sommariamente in una nota finale, ben poca è la parte che serve alla storia del monumento. La loquacità ampollosa del seicento, per lo più, gonfia a suon di lodi il restauro del Comitoli, cioè un deturpamento dell'interno, che poteva riuscire anche più barocco; ben poco dicono pei tempi successivi anche ms. e cronache antiche, eccezione fatta degli Annali Decemvirali o Riformanze del Comune, dove si potrà trovare quanto sarà possibile sulla storia del monumento.

Ogni opuscolo, per quanto in sè futile, ha certo qualche buona notizia, e chi non lo sa? ma noi rifuggiamo dal rideporre sulle carte ad afflizione altrui, la già assorbita erudizione, di solito trita e ingombrante, grave trastullo agli ingenui o ai dilettanti.

Il monumento ha una aurea storia fino al suo completamento, cioè fino all'anno 1326, la quale si chiude nel nome glorioso di Ambrogio Maitani. Ma esso faceva bella mostra di sè già fino dal 1310, quando la chiesetta superiore, vagamente terminandolo e col campanile assottigliandolo, in alto, contribuiva a dargli quella impronta di chiesa turrita e quasi munita del suo maschio, che mentre ne ricordava la soldatesca origine, e valeva come un monito al futuro nemico della repubblica perugina, doveva all'occhio intonare così bene appoggiata al robusto mantello di quelle mura gigantesche, rese più formidabili e rilevate dal duplice scoscendimento repentino, di qua e di là, del fosso dei Bottinelli dalla parte di levante, e del fosso di S. Maria degli Angeli verso l'occaso.

Ben poco di conclusivo per la storia del monumento ci dicon le cronache durante il trecento e il quattrocento e quasi anche per tutto il Cinquecento. Oh la minuta erudizione avrebbe di che saziarsi! chè di notizie *relative* a S. Ercolano non c'è penuria, perchè *nessuna* annata delle Riformanze va nell'indice spoglia di questa indicazione. Ma noi sollecita e muove solo la storia del monumento nelle sue più grosse linee e quindi appena sommariamente diremo di quanto vi ha una certa connessione.

« Il vago campanile, (ci ha lasciato il Vincioli nel suo *Diario Perugino,* 23 e 24) corrispondendo sopra la porta maestra della Chiesa, ne termina a meraviglia con alcune logge laterali il prospetto ». Ma noi nulla possiamo dirne: l'attuale è rifatto o almeno modificato. Fu la parte che ebbe, prima di ogni altra, bisogno di restauro, come ci dicono le Riformanze del 1379 e del 1386, quando vi fu messa la campana della Maestà delle Volte, e quando esso fu accomodato. Si parla del Campanile delle Chiesa inferiore.

A chi potrebbe, per es. importar di sapere che allora l'autorità ecclesiastica i preti poco di buono li rimoveva, come accadde nel 1387 al cappellano di S. Ercolano? Ha però un certo interesse quanto negli anni 1378-79 ci riferiscono gli *Annali*; cioè che in più punti minacciavano rovina le mura della città, fin dal febbraio 1379, e anche presso la Chiesa di S. Ercolano. Onde questa deve essere stata la principal ragione per cui non in S. Ercolano, ma nella Cattedrale furono portati il capo e un braccio di S. Ercolano, ritrovati nel 1378 presso il Castello di Antognolla, per opera di Pietro di Cola che era come un mastrodicasa dei Priori in quegli anni. Il Mariotti però, opina che questi avanzi sieno del corpo di S. Ercolano I.

Sembra che durante i secoli XV e XVI la chiesa rimanesse in uno stato di mezzo abbandono, se almeno si porge ascolto a quanto ne dicono gli scrittori dei primi del XVII, forse perchè continuamente esposta agli assalti e ai tumulti che ardevano allora frequentemente. Nel 1482, Iacomo di Tommaso Tei fu ucciso nella processione di S. Ercolano; e del 1522 un cronista scrive: « E a di 4 de Genaio vinero a la muraglia Francesco Maria duca de Orbino, Malatesta et Oratio Baglione, el signor Camillo Orsino la mattina per tempo..... e avevano piantato l'artigliaria in nel borgo de S. Pietro e trava fino a li banca de santo Archolano ». (Fabretti, Cronache, Vol. II. pag. 139). E più tardi, lo stesso cronista, sotto l'anno 1524: « E a di 17 d'agosto, furno guaste le scale de santo Archolano, e i Priori ce aconsentiro, e era priore messer Gentile de i Signiorelli, Felippo Orso e compagni ». Di questo medesimo fatto parla anche Teseo Alfani (Ar. stor. Ital. Vol. XVI p. II. pag. 304); « 1524. A dì 17 agosto,

(1) Ma questo stesso errore lo ha commesso, sulla fede d'altri, anche G. Sacconi in una relazione al Ministero dell'Istruzione sulla scala esterna del palazzo del popolo di Perugia.

di martedì, si cominciò a scaricare le scale di S. Ercolano di Porta S. Pietro. A molti ne parve male, perchè erano belle e antichissime; e fu la causa che si scaricassino perchè ci si giuocava e si bestemmiava ». L'Alfani aveva ragione. Infatti nell'Indice ms. delle Riformagioni a c. 141, t. così leggiamo sotto l'anno 1524. « S. Herculani scalarum amotio... ob nepharia que ibi fiebant ». E a carte 145, r. delle Riformanze troviamo per questa remozione assegnata la spesa di 100 fiorini, da pagarsi al vescovo Antonio Degli Ercolani. Figura sul registro stesso, anche uno schizzo grossolano a penna, delle scale di S. Ercolano, di forma semicircolare, come si veggono nello stesso affresco del Bonfigli. Questa scala, tolta e poi rifatta o rimaneggiata è quella che figura nel quadro del Matteucci: ma la pittura del Matteucci riproduce fedelmente il vero? Certo che quella brutta scalea, brutta sì, perchè troppo lunga e sproporzionata, per lo sbassamento subito dal piano stradale dinanzi la Chiesa, dovè fino da allora consigliare a restringerla e succingerla con un parapetto, che poi, assai più tardi fu fatto, e riuscì assai ben fatto per essere in fondo un ripiego artistico, un compromesso fra le mutate condizioni della località e la vecchia chiesa.

Ma il peggiore deturpamento fu arrecato alla bellissima e robusta mole, quando dopo il 1542, edificato il forte Paolino, come ricordano il Sozi, il Crispolti ed altri, essa fu decapitata, distruggendo la chiesa superiore. Il simbolico baluardo della difesa della patria antica e del libero Municipio doveva pur troppo cedere e venir mozzato, perchè non fosse impacciato il tiro dei cannoni dal forte della nuova Signoria papale contro la popolazione soggetta!

Della superiore rimase solo una cappellina o sacello, che prima dei tempi del Mariotti aveva ingresso dalla strada del terrapieno: e scomparsa anche questa, oggi, a ricordo, non rimane in una finestrella rimurata, che una vecchia croce di pietra, inserita nel muro, antichissima, che ricorda i lapicidi dei primi secoli cristiani, smarrita e ritrovata già nella chiesa inferiore. Essa è certamente la *croce* di cui parlano i documenti del 1297. Sott'essa è stato posto l'epitaffio scolpito sotto Bonifacio VIII, nel 1297, rammemorante il martirio, e fatto quando, edificandosi il tempio, la croce dovette essere rimossa e portata dentro la chiesa. Essa oggi è lontana dal punto donde fu precipitato il corpo del Martire, ma sulla stessa linea dell'altar maggiore della inferiore, che fu eretto nel punto dove il corpo andò a cadere.

QUADRO DEL MATTEUCCI.

***

Il grande abbandono in cui il tempio era stato lasciato, pare che lo danneggiasse alquanto. Il Ciatti lo dice *poene dirutum et disertum:* altri scrittori hanno espressioni più vive ancora. Per questo, il vescovo Comitoli sui primi del seicento, si mise con gran zelo all'opera per restaurarlo. Ci mancava il restauro Comitolino! Fu forse allora aperta quella porta laterale verso l'Ospedale, poi rimurata, e allora deve essere stata chiusa dal lato opposto una quarta faccia ottagonale con un grosso muro di rinfianco. Ma il peggio avvenne all'interno, poichè la chiesa fu sbassata con una volta a vele, ristuccata e rimpasticciata e rimbellettata tutta: e poi ridipinta da Giovanni Andrea Carloni. Il seicento esultò.

Sono incredibili le lodi tributate al Comitoli: mirifica la loquacità degli scrittori d'occasione, straordinarie le feste pubbliche: anche perchè ritrovata presso quel tempo, a S. Orfeto, presso il Castello di Pietramelina un'urna *romana,* si pensò di usarla come sostegno dell'altar maggiore e di fare finalmente la traslazione del corpo di S. Ercolano da S. Lorenzo, per deporlo in questo sarcofago. E così combinata con questa traslazione anche quella di S. Bevignate in S. Stefano, e di S. Pietro Abate da

Monte Corona a S. Pietro, si bandì *urbi et orbi* la notizia di festeggiamenti solenni, a cui intervennero 50 Abati e da quaranta a settantamila persone con torcie!

L'urna dagli storici dell'arte che l' hanno osservata, dal Burkhardt p. es., fu però giudicata non romana, ma medioevale e ricordante la maniera del Pisano, ovvero della decadenza romana. È un'urna o sarcofago a strie, di marmo pario, con due leoni sugli angoli che addentano ciascuno un cavallo. Accanto si vede una testa di pastore.

Serve ora di paliotto e di sostegno il sarcofago all'altar maggiore. Ed io lo riproduco.

Chi avesse vaghezza di saperne di più, vegga le Riformanze, fra i mss. il N. 282 del mio inventario, ed il 1380; vegga il quinto volume di Cronache Perugine di A. Fabretti, messo ora in luce dal nepote prof. F. Fabretti; vegga molte stampe d'occasione, ma specialmente l'opuscolo del Bracceschi. Della grandiosa e fastosissima processione fu fatto un quadro commemorativo dal Matteucci, tutt'altro che bello, ma storicamente di qualche interesse, esistente tuttora in S. Ercolano, e che io qui riproduco.

Qualche buona notizia sulla vita interna, sulle antiche torri e sulla topografia la c'è in queste stampe; ma io mi limito a ricordare la notiziola che la Porta dei Funari era ancora aperta nel 1609-10 e che poco appresso dallo stesso Comitoli si aprì la porta di S. Carlo.
Dalla strada superiore di S. Ercolano si scendeva sino al recinto delle mura, proprio sotto i bastioni della fortezza: lì fu la porta di S. Carlo.

Alla mutilazione, dirò così *paolina,* i tempi vennero dunque aggiungendo altri guasti, soffocando e incorporando sempre più l'edificio fra asimetriche e stonate costruzioni. La cappellina venne tolta via per formarvi abitazioni e stanze: e così, cancellata ogni traccia delle loggette circostanti, rifatto un insignificante campanile, comparvero presto, su in alto della mozzata mole, come un dileggio e una profanazione, muretti intonacati alla moderna, finestrelle e persiane: la salda cornice divisoria fra le due chiese, così riempita, perdè la bellezza del suo potente aggetto e rimase solo ad accennare la patita mutilazione. Oggi guardando dal disotto a questo *rudium saeculorum aedificium,* come lo chiamerebbe Ludovico Muratori, chi non abbia, per mala abitudine, già pervertito l'occhio e il gusto, deve riceverne una grottesca impressione; come se gli stesse dinanzi un personaggio del Medio-Evo, tutto ancor bene in arnese, ma col capo coperto da una goffa paglietta estiva.

OPERE CONSULTATE.

Mss. della Comunale 626, 282, 1380 — *Statuti Perugini a stampa,* Cartolari, Perugia, 1523-28 — CRISPOLTI, *Perusia Augusta* — *Annali Decemvirali* o *Riformanze, dai frammenti alla fine del XV secolo* — LANCELLOTTI, *Scorta Sacra* — BOTTONIO, *Annali* etc. — MACINARA, *Memorie* — VINCIOLI, *Diario Perugino* — SOZI, *Memorie* — MATARAZZO, *Cronaca* etc. — CIATTI, *Perugia Pontificia* — VASARI, *Vite* etc. — PELLINI, *Istoria di Perugia* — *Diario Perugino per l'anno 1772* — MURATORI, *Ant. ital. m. aevi* — ALESS. GIOVIO, *Descriz. degli apparati e pompe* etc., Perugia, 1609 — BONCIARI, *Triumphus augustus,* Perugia, Naccarini, 1610 — COMITOLI, *Descriz. dell'apparato e processione* etc., Perugia, Petrucci, 1612 — P. MAMACHI, *Antol. Cristiana* — JACOBILLI, *Vite dei Santi Umbri* — MORELLI, *Pitture e sculture di Perugia,* Costantini, 1683 — PASCOLI, *Vite dei Pittori Perugini* etc. — MOVERI, *Dictionnaire artistique* — G. BAGLIONI, *Vite di Pittori* etc. — BALDINUCCI, *Vite* etc. — BRACCESCHI, *I due santi Ercolano,* Camerino, Giocosi, 1586 — *Vita di S. Ercolano,* G. Cartolari, Perugia, 1526 — COMITOLI, *Lettera Pastorale,* Perugia, 1609 — G. PANZIERA, *Relatione dell'apparato* etc., Perugia, 1609 — *Descrittione dell'apparato della Chiesa di S. Hercolano* etc., Roma, Paolini, 1609 — *Descrittione dell'apparato d'emblemi* etc., Perugia, 1609 — A. FABRETTI, *Cronache di Perugia,* Torino, 1887-1892 — Volume V delle *Cronache* di A. FABRETTI messo in luce da F. FABRETTI.

ALESSANDRO BELLUCCI.

# Su due iscrizioni umbre
## del XII secolo

Le iscrizioni romaniche dell'Umbria anteriori al 1150 sono in genere facili a leggersi, malgrado le abbreviazioni, gl'incastri e i nessi di lettere. Queste per lo più sono nitide, spazieggiate, scolpite accuratamente, e prendono a modello la capitale maiuscola romana classica o della decadenza.

Il miglior periodo della nostra epigrafia può racchiudersi fra il 1120 e il 1150: in questo trentennio per opera dei nostri lapicidi rivediamo nell'Umbria rifiorire le lettere imperiali del I secolo.

Ma ben presto l'alfabeto rustico o minuscolo vi si mescola, elementi gotici vengono ad alterarne la purezza delle forme ornandole di linee serpeggianti e di ricci, e le lettere si restringono, si addossano l'una all'altra, perdono la loro severità classica, si assottigliano, si allungano: e il primo soffio dello spirito gotico d'oltralpe giunge a noi.

Ma se generalmente facile è la lettura di queste epigrafi, non altrettanto semplice ne è l'interpretazione e per il latino barbarico allora in uso, e per il gusto di avvolgere le date in giuochi di parole, e per la difficoltà che incontravano ad esprimersi chiaramente in versicoli rimati o assonanti, in esametri o in distici.

Per ora ci limiteremo solo ad esaminare due iscrizioni, una di Narni e l'altra di Foligno.

Sull'architrave della porta destra della facciata dell'attuale duomo di Narni, si leggono in due righe i seguenti versi assonanti:

† ANNI MILLENI CENTUM REPLICATIO DENIS
INSTABAT CERTA PROPERANS INDICTIO TERNA.
† HOS ADITVS AVLE DECVS HOC SIGNIS MEMORALE
HOC PIETATIS OPVS QVO NITET ISTA DOMVS
PRESBITER HORNARI LVPVS INSTITVIT RENOVARI
VNDE FVIT LESVS TERGE BENIG..... (1).

(1) L'iscrizione fu recentemente ricoperta di calce, così sono obbligato a seguire la lezione che ne ha dato

L'ultima parola va letta *benigne* e con tutta probabilità seguiva *Jesus,* onde quest' ultimo verso possiamo ricostruirlo: *unde fuit Iesus terge benigne Jesus.* Nella prima riga abbiamo due esametri, nella seconda due distici, e per ora occupiamoci di questi. L' Eroli (1) che per intero riprodusse questa iscrizione spiegò che prete Lupo fu ferito *benignamente a tergo* dalla caduta dell'architrave, onde egli lo fece rifare.

Ma *terge* è imperativo, e quel *benigne* è vocativo, e va accordato con Jesus. Noi traduciamo così questi due distici: « Prete Lupo ordinò che fossero ornate e rinnovate queste porte della chiesa, questo decoro memorabile per ornamenti (figure), questa opera di pietà, per cui risplende questo tempio. O benigno Gesù, guarisci (Lupo) là dove fu ferito ». Quel *fuit Iesus* può farci supporre che mentre la facciata della chiesa era in costruzione, un architrave od altro lo ferì, onde prete Lupo fece ornare e rinnovare le porte. Questo *decus memorale signis* vorrà forse riferirsi alla porta centrale, l' unica ornata, le laterali essendo semplicissime.

E veniamo alla data: Il Guardabassi, (2) seguito dal Grisar (3) e dal Clausse (4) interpreterono affatto arbitrariamente « *nell'anno 1123* ». L' Eroli invece (5), tratto evidentemente in errore da *replicatio denis,* spiegò *col raddoppiamento di dieci,* cioè nell' anno 1120.

Ora se i citati autori avessero posto mente all' indizione, cui è consacrato un verso intero, e si fossero dati la pena di farne il facile computo, avrebbero visto che nel 1123 cade la I indizione, e nel 1120 la XIII, qui *replicatio* vale *aggiunta,* perciò la data è 1110, anno cui corrisponde esattamente la *indictio* terna.

Ma se questa iscrizione fu da tutti interpretata erroneamente, lo fu per negligenza; ma non possiamo dire altrettanto di quella di Foligno, che presenta realmente insormontabili difficoltà d'interpretazione. Tutta la facciata del duomo di Foligno è attraversata da una grandiosa iscrizione scolpita in marmo, in due righe. Le lettere, alte circa un decimetro, sono capitali classiche, è fra le più belle e nette dell' epigrafia romanica:

ANNO MILLENO CENTENO TER MONO DENO
HAEC DOMVS ALMA PATRIS C̄V SANCTO FLAMINE NATI
TEMPESTATE FAMIS NIMIE COEPIT RENOVARI
A DOMINO FACTO CALIXTO PRESVLE MARCO.
EXTITIT VIR MAGNVS LOTHOMVS ACTO CHOMARCVS
QVOS XPISTVS SALVET BENEDICAT ADIVVET. AMEN (1)

A parte lo Jacobilli che interpretò arbitrariamente questa data per « *anno 1129* » e il Rutili Gentili pel 1139, tutti gli altri, il Grisar, A Rossi, Faloci Pulignani, il Clausse, il P. Lugano, ecc. lessero *nell'anno 1133.* È sicura questa interpretazione? O piuttosto *monodeno* non vale qui per *un dieci,* una decina? E *mono* non ha qui il significato originario di *un solo,* e non dobbiamo perciò leggere *tre volte una sola decina,* cioè 30? Noi propendiamo per quest' ultima interpretazione, non negando che anche l' altra sia sostenibile.

Ma che si tratti di 1130, o di 1133, il Clausse (2), il Faloci, il Lugano si trovano imbarazzati nel metter d' accordo questa data con quella di papa Callisto qui nominato: evidentemente si tratta di Callisto II che pontificò dal 1119 al 1124. Il Clausse se la cava allegramente e dice: si tratta « di un leggero anacronismo »! Il Faloci scrive: « siccome in quell'anno [1133] papa Callisto era morto, così l' iscrizione dovrebbe indicare due cose: cioè, l'anno in cui fu cominciata la *domus,* cioè dopo l' elezione del papa *facto* Calisto, il che accadde nel 1119, e l'anno in cui fu posta l' iscrizione o compiuta la facciata, cioè nel 1133. Ma basta fare la costruzione e sottintendere al più un *a* agente perchè il senso di questa parte dell' iscrizione folignate balzi fuori chiarissimo: *hac alma domus ecc. ecc., cepit renovari* [a] *Marco, facto presule a domino Calisto,* cioè *quest' edificio cominciò ad essere rinnovato per opera di Marco, fatto vescovo da papa Callisto.*

Ma la seconda parte dell' iscrizione presenta ben altre difficoltà: *extitit vir magnus, lothomus acto chomarcus quos xristus salvet* ecc. ecc. E il verbo e l'appellativo mostrano ad evidenza che si tratta di una sola persona, e il *quos* che segue si riferisce al vescovo Marco nominato

l'Eroli, che solo in parte ho potuto verificare sul posto. È in capitale maiuscola, con qualche elemento corsivo (es., *e, g*). Le lettere sono piccole e molto serrate nella seconda riga.

(1) Descrizione delle chiese di Narni. Ivi, 1898, pagina 121.

(2) Indice. — Guida, pag. 136.

(3) Una scuola classica di marmorarii medioevali. In N. *Bull. d'Arch. Crist.,* Roma; 1895, pag. 54.

(4) *Les marbriers romains et le mobilier presbitérial,* Paris, 1897, pag. 161.

(5) l. c.

(1) Edita dal Faloci-Pulignani in *Arch. Stor. per le Marche e l'Umbria,* 1884: *Le iscrizioni medioevali di Foligno,* vol. I, pag. 20 e segg. — Ughelli, *Italia sacra,* Romae, 1717, vol. I, col, 692. — A. Rossi, *Giornale d'erud. art.,* 1877, vol. VI, pag. 328. Faloci-Pulignani, *Del chiostro di Sassoviro,* 1879, pag. 34. — Cappelletti, *Le chiese d' Italia,* Venezia, 1846. P. Lugano, *Le chiese della « Libra », ecc.* In *Boll. della R. Dep. di St. Patria per l'Umbria,* 1906, fasc. II, pag. 201.

(2) L. c., pag. 56.

prima e ad *Acto.* Ma che vuol dire quel *lothomus* e quel *chomarcus?* Chi era questo *Acto?* Al Grisar (1) sembra che quel *lothomus* stia per *lathomus,* lapicida, maestro (2), ma egli non si occupa di quel *chomarcus,* che noi conosciamo solo come titolo nobiliare, come dignità che non può in nessun modo attribuirsi ad un lapicida del secolo XII. E così pure il Clausse, traducendo in francese l'epigrafe, dimentica il *chomarcus.* Un'altra grandiosa iscrizione, forse di 20 anni posteriore a questa, scolpita sulla facciata di S. Pietro di Bovara, ci ricorda un *Atto* che scolpì di sua mano gli ornati della facciata e costruì il tempio:

ATTO SVA DEXTRA TEMPLUM FECITQ FENESTRAM
CVI DEVS ETERNAM VITAM TRIBVATQ SVPERNAM.

Molti credettero poter identificare questo maestro Atto con il *vir magnus Acto* dell'iscrizione di Foligno, ma oltrechè un lapicida non poteva essere un comarco, non lo si sarebbe neppure detto un *vir magnus* il quale soltanto *extitit,* cioè presenziò, assistette all'opera, ma non vi prese parte materialmente. Il Rossi ed il Faloci (3) fanno due persone distinte del latomo e del comarco; un *vir magnus lothomus* e un *chomarcus acto,* e il Faloci spiega: *Quell'anno era un anno di carestia,* era *papa* Callisto, *era vescovo di Foligno* Marco, *era capo dei Consoli, o altrimenti il più importante magistrato della città* un vir magnus *che si chiamò* Lothomus, *ed eravi un* Acto *che è detto* Chomarcus, cioè secondo il Du Cange, capo di conti e di baroni. Ma, ripetiamo, qui si tratta di una sola persona. In una bolla d'Innocenzo dell'anno 1138 è ricordato fra i benefattori della cattedrale un *Acto comes filius Luponis* (4). Attone era allora nome assai comune, specialmente a Foligno, ove una delle principali famiglie era appunto quella *De Actis,* Degli Azzi, i cui membri spesso portavano quel nome. Un vescovo *Atto* nel 1095 consacrava la cripta del duomo di Chieti (5), ed un *Acto* degli Azzi era vescovo di Foligno nel 1049. Questo *vir magnus* e *Chomarcus* è dunque il benefattore ricordato dalla bolla di Innocenzo II? Ma allora come spiegare quel *Lothomus,* che non abbiamo mai incontrato come nome di persona, ma che sembrerebbe una storpiatura di *Lathomus,* lapicida?

(1) *Latomus* e nel medio evo anche *lathomus,* da λάτομος o λατόμος, lapicida. Registrato anche dal Du-Cange *(Gloss. med. et inf. latinitatis, sub voc.).* L'Enlart (*Manuel d'archéol. franç., Architecture,* Paris. 1902, pag. 69) scrive: « Au moyen âge l'artiste qui dirige la construction des édifices porte le nom de... *lathomus...* ecc. ».

(2) L. c., pag. 337.

(3) XVII centenario di S. Feliciano, Foligno, 1904, pag. 26.

(4) Cappelletti, l. c., pag. 409. -- Jacobilli, *Cronica del monastero di Sassoviro,* pag. 28.

(5) Bertaux, *L'art dans l'Italie Méridionale,* Paris, 1904, pag. 525, in nota.

Ritenendo errate tutte le interpretazioni date fino ad oggi della seconda parte di questa iscrizione, non possiamo che porre il problema insoluto agli studiosi (1).

Umberto Gnoli.

(1) L'interpretazione che se mai potremmo proporre con ogni riserva, per questa epigrafe, è la seguente: « *Nell'anno 1130 questa alma casa del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo in tempo di grande carestia, cominciò ad essere rinnovata da Marco, creato vescovo da papa Callisto II. Presiedette* [all'opera] *l'illustre lapicida Attone, nativo della Comarca. Che Cristo li salvi, li aiuti, li benedica. Amen* ».
Avvertiamo di nuovo però che *vir magnus* è un epiteto che a quel tempo si sarebbe difficilmente applicato ad un lapicida, e che non conosciamo altri esempi nel latino del tempo, di *Chomarcus* usato a designare un *nativo della Comarca.* Ad ogni modo, questa interpretazione, sebbene non ci soddisfi pienamente, ci sembra meno peggio di quelle date fino ad ora.

## Lo Speco di S. Urbano

Presso il confine territoriale fra Narni e Stroncone, là dove la enorme rupe del monte, tagliata a picco, biancheggia sul verde dei castagni e degli elci, si adagia il piccolo *Convento dello Speco* che taluni chiamano di S. Urbano, altri di Vasciano, dal nome dei due borghi che si trovano a breve distanza da esso a mezza costa, e che rappresentano le due estreme frazioni dei comuni predetti.

La via è piuttosto monotona fino a che non si abbandona la provinciale Salaria, ma quando si è raggiunta la Madonna di Corvajanni (1), incominciamo ad internarci per anguste, pittoresche vallette, incominciamo a salire per i fianchi di una catena di colli, sui quali abbondantemente verdeggia il pino d'Aleppo, onde l'aria è sempre impregnata del soave odor della resina.

La via mulattiera taglia diagonalmente la massa della montagna e ci conduce a Vasciano, il piccolo borgo cui un giorno sovrastava a poca distanza un bieco castello merlato.

Invano ho ricercate nella parrocchia le pitture e le immagini in terracotta che Rinaldo da Calvi, il valoroso pittore scomparso giova-

(1) Fu nella sagrestia di questa chiesa che in una escursione fatta nell'estate del 1898 rinvenimmo la interessante iscrizione di *L. Appeo Terzo, liberto di Lucio,* pubblicata nelle *Notizie degli Scavi,* del mese di luglio di quell'anno.

nissimo, dovette compiere fra il 1523 e il 24 (1); nè della dominazione Savellesca vi resta traccia, se si eccettua il piccolo stemma scolpito sul fregio di una finestra, nella casa che dovette essere la residenza del vicario.

Dopo mezz'ora di salita eccoci allo *Speco.*

Il Sabatier, accennando a questo convento, a Monteluco e a qualche altro dice che « *sont les types les plus pittoresques et les plus significatifs que je connaisse de ces sortes de maisons* (2).

Infatti eccolo questo piccolo aggruppamento di casupole basse, accostate in modo che par si sorreggano scambievolmente, dalle finestrine anguste, dai brevi portici a grosse travi, circondate dagli orti fioriti, protette dagli elci e dai castagni che rameggiano immobili sopra i tetti rossastri.

Il convento, se togli (e non è poco!) quel carattere di umile povertà che armonicamente trasparisce da tutte le sue parti, ha poche cose notevoli.

In un vano del piano terreno, protetta da una vecchia cancellata di legno, esiste al suo posto la mensa alla quale sedettero S. Bernardino da Siena e i pochi compagni che, a' suoi tempi, abitavano il piccolo cenobio (3); il legno, le pareti, i frammenti delle antiche stampe che qua e là restano ancora appiccicati sui muri, fondono le tonalità delle loro tinte sbiadite sotto la luce fioca che penetra dall'unica finestra a traverso i pampini del pergolato.

Poco appresso, nella penombra di un andito angusto ferma la nostra attenzione la bocca di un pozzo, chiusa da una rozza e robusta inferriata, e una cartella collocata al disopra di essa narra che un'ampolla di quell'acqua fu da S. Francesco convertita in vino (4); ma di questo episodio riparleremo a suo tempo.

Una serie di scalette e di gradinate, sulla roccia, ci adduce al superiore ripiano della montagna, che sembra artificialmente tagliata a picco: un enorme castagno allarga i suoi rami vigorosi al terminare della salita, e i frati additano questa pianta siccome germogliata dal bastone del santo; l'altissima rupe è solcata da enormi fenditure, una delle quali penetra nelle viscere del monte, e forse da questa il sacro ritiro prese il nome di *Speco;* sul davanti del ripiano v'é un piccolo gruppo — una celletta, una chiesuola e una roccia isolata a mò di colonna — e questo costituisce *il Santuario!*

Nella celletta, difeso da un'antica e robusta rete di ferro vedesi un lettuccio a forma di bara: qui S. Francesco giacque infermo nel 1213 e vi ebbe la visione onde fu confortato a sperare che la Regola avrebbe validamente resistito al tempo e alle persecuzioni (1); e quando una notte le sofferenze più acute ne tormentavano il frale meschino, l'angelo violinista si posò sull'alto del masso presso la cella e colle celesti armonie lenì le sofferenze del poeta serafico (2).

Un dì egli, sfinito dal male, aveva chiesto ai fratelli un pò di vino, ma nell'umile ricovero non esisteva cantina! I frati costernati, dolenti, si apparecchiavano a recarsi nei casolari vicini onde provvedere all'amato maestro questo pò di ristoro per amor di Dio, ma egli ne li trattenne; si fece portare dell'acqua dal pozzo del convento e segnandola colla benedizione del Signore, la convertì in vino (3).

A questo episodio si riferisce la iscrizione del pozzo di cui feci già cenno, ma v'ha ancora di più: fino all'ultima soppressione esisteva fra le reliquie del convento un elmo in ferro, ora conservato nella raccolta antiquaria del Comune di Narni, che remota tradizione additava siccome la secchia colla quale i frati attingevano l'acqua; compiuto in esso il miracolo sarebbe stato collocato fra i sacri ricordi del convento e così, venerato e protetto, sarebbe giunto fino ai nostri giorni.

È addirittura un fuor d'opera il soffermarsi a ragionare sulla possibilità del prodigio; per

(1) V. mio artic. in *Rass. d'Arte*, anno II. n. 2.

(2) Speculum, 27. 9.

(3) Ant. da Orvieto, *Cronol. della Prov. Seraf. Riform.*, Perugia, 1717, pag. 193.

(4) Ant. da Orvieto, op. cit. pag. 192.

(1) Agost. da Stroncone, in Misc. franc. II, 44; *Vita di S. F. e dei suoi C.*; testo ined. di volg. umbro del XIV sec., ivi VIII, 99.

(2) Agost. da Stroncone, ivi.

(3) V. nota 5.

alcuni esso sarà uno dei fatti, onde maggiormente rifulge l'aureola del santo, per altri una puerile leggenda; ma prodigio o no, artificio o miracolo, qualcosa deve pur essere avvenuto per quell'acqua, in quel pozzo, con quell'elmo, dacchè nella cappellina prossima alla cella del santo, alla sinistra di chi entra, un dipinto giottesco rappresenta tutto lo svolgimento di questo episodio: al primo piano del dipinto, a piè del bosco, un frate ha attinta l'acqua dal pozzo, e in atteggiamento della più grande sorpresa, ne porge un'ampolla al compagno; più a destra vedesi questo che offre l'ampolla a S. Francesco, giacente nel suo cubiculo, che leva la mano e la benedice.

Tornando alla prima figura rileviamo che il pozzo doveva trovarsi all'aperto e che nell'interno del convento fu compreso più tardi, per le posteriori opere di ampliamento; infatti la stessa sua posizione ci dimostra che preesisteva alle costruzioni che lo circondano. Inoltre osserviamo che la figura del frate che porge l'acqua al compagno, sostiene colla sinistra, sull'orlo del pozzo, una secchia nella quale è precisamente ritratto l'elmo alemanno che la leggenda ha protetto e tramandato fino a noi.

L'affresco è stato condotto sicuramente nel XIV secolo, ossia circa cento anni da che San Francesco aveva dimorato in quella cella, quindi l'eco del prodigioso evento doveva essere ancora ben viva; in ogni modo in quel dipinto resta sempre un'opera importante anche per chi vorrà sfrondare l'episodio del taumaturgo, poichè esso rappresenta al vero quali fossero allora le condizioni del luogo, autentica l'elmo che i primi frati avevano ridotto pei loro usi ad utensile domestico, e, comunque, ricorda il soggiorno e le sofferenze del Pellegrino Serafico, che visse amando le solitudini, dove l'aspetto e la voce della natura hanno fascini e rapimenti che intender possono soltanto l'anima e la fantasia del poeta.

Dopo il periodo aureo dell'êra francescana l'umile ritiro è illustrato dai nomi di Antonio da Padova, Bernardino da Siena e da altri famosi minoriti, che vi cercano il riposo ristoratore alle fatiche del loro apostolato (1)

Succedono all'evo che diremo storico due o tre secoli di silenzio, durante i quali sappiamo appena che nel 1464 muore allo Speco il b. Pietro d'Arezzo (2) e che nel 1532 s'impossessa del luogo la Riforma (3). Ma tra la fine del XVII secolo e il principio del seguente pare che quei frati siano stanchi di questa specie di umile letargo, ed ecco che nel 1678 si sparge la voce di un nuovo prodigio: l'Angelo del Signore, per lenire la miseria dei religiosi dello Speco, ha recato un orciuolo di olio squisito nella loro deserta dispensa! (4). Più tardi, nel 1704, gli abitanti di Finocchieto, vedono, sulla mezzanotte, un numeroso corteo che con faci splendenti e soavemente salmodiando, scende la china del sacro monte recandosi, dal santuario al convento (5). Finalmente nel 1709 i frati ospitano inconsapevolmente due banditi, e il ritratto di S. Bonaventura, che io credo di aver rinvenuto fra i pochi e non pregevoli dipinti che ancora sono nel convento, per protestare contro questa profanazione, incomincia a sudare irrefrenabilmente! (6).

Oh, soave carità che spira dai *Fioretti* del santo, come eri stata obliata! Oh, mite e buon Maetro, che a Montecasale cacciasti dal convento quel guardiano che aveva rifiutata l'elemosina a tre ladroni e gli ordinasti di ricercarli per monti e per valli, e d'inginocchiarsi a chieder loro umilmente perdono della sua crudeltà! Oh, come eran divenuti diversi da te anche nelle loro fantasie, questi tuoi figli!

Il cielo già abbastanza promettente e sereno si era andato gradatamente rabbuiando e siccome incominciava a cadere la pioggia, così dal santuario discendemmo al convento.

(1) Ant. da Orvieto, op. cit.

(2) Misc. V., 130; Ant. da Orvieto, op. cit. pagina 192, lo dice *b. Pietro da Rieti*.

(3) Misc. franc. VII. 72.

(4) Ant. da Orvieto, op. cit.

(5) Ant. da Orvieto, op. cit.

(6) Ant. da Orvieto, op. cit.

— Abbiamo più nulla da vedere? chiesi al buon frate che ci guidava.

— Nulla, signore — ei mi rispose — a men che non voglia visitare pochi resti di un'antica cappella che abbiamo ristretta per fare un pò' di comodo alla cucina.

Ci condusse infatti in una specie di legnaia, nella quale una rozza costruzione semiesagonale, addossata ad una parete, chiude e, diremo, protegge l' antica abside della cappella di S. Silvestro; dal piano della mensa in su, sebbene assai malconcia, resta tuttavia quasi per intero la decorazione pittorica che reca, sul fondo della nicchia, Gesù crocifisso, avente alla sua destra la Vergine e S. Francesco, alla sinistra S. Giovanni e S. Silvestro; nel sottarco, in centro, Dio benedicente; a sinistra di chi guarda l'Annunciazione, a destra S. Girolamo; sotto queste storie restano i frammenti delle altre, miseramente sciupate dalla incuria e dalla ignoranza.

Questo affresco è opera apponibile allo scorcio del secolo XIV e meriterebbe invero maggior rispetto e miglior conservazione non solo per la sua veneranda antichità, ma anche perchè il caso ha voluto conservarci in esso un interessante ricordo.

Avevo letto vari anni or sono che un Asprilio Pacelli chierico della terra di Vasciano (diocesi di Narni) il 2 marzo 1602 era stato eletto maestro della cappella Giulia nella Basilica Vaticana, che aveva scritti mottetti assai pregevoli a 16 e 20 voci e che, passato poscia alla Corte di Polonia, era morto a Varsavia all'età di 53 anni nel 1623 (1).

Questo insigne musicista, che per la erudizione, il genio e la varietà de' suoi componimenti aveva eguagliati gli antichi maestri e superati i contemporanei, diresse la Cappella palatina per oltre venti anni, rendendola la più famosa del mondo, e quando morì, il re Sigismondo III volle attestargli la sua affettuosa ammirazione erigendogli nella chiesa di S. Giovanni di Varsavia un maestoso monumento (2).

(1) GIUS. BAINI, *Mem. stor. crit. della vita di P. L. Palestrina.*

(2) L' epitaffio scolpito sul monumento è il seguente: « D. O. M. Excellentis viri Asprilii Pacelli Itali de oppido Vasciano dioec. Narnien. qui professione musicus, eruditione, ingenio, inventionum delectabili varietate, omnes ejus artis coaetaneos superavit, antiquiores aequavit, et serenissimi atque victoriosissimi principis D.D. Sigismundi III. Poloniae et Svecorum regis, cappellam musicam toto christiano orbe celeberrimam ultra viginti annos mira solertia rexit, eadem sacra majestas regia ob fidelissima obsequia hoc benevolentiae monumentum poni jussit. Desiit die IV. Maii An. Domini MDCXXIII. Anno aetatis LIII.

Il desiderio di raccogliere notizie biografiche su questo illustre soggetto mi aveva già spinto a frugare nei libri della parrocchia, a ricercare le vecchie carte della comunità di Vasciano, ma inutilmente! I documenti rinvenuti erano pochissimi e non recavano una sola parola di lui nè della casa fatta illustre dal suo genio.

Sconfortato dall' insuccesso, avevo quindi rinunziato ad ogni ricerca e non pensavo più al celebrato musicista, quando nella penombra di quella stamberga, sulla fascia sottostante alla pittura del S. Girolamo, mi fu dato di leggere: *Romanuctius Pacelli fecit fieri.*

Dunque non era più da dubitare che la gente ond' era uscito il genio di Asprilio Pacelli non fosse esistita in questi luoghi, e il committente di quelle pitture era forse l' avo del grande artista che aveva meravigliato Roma e Varsavia col fascino delle sue melodie!

Questa scoperta era dunque un raggio di luce nelle fitte tenebre che avvolgono la storia di questo glorioso italiano, e al di là delle malconcie pitture dell'umile cappellina di Vasciano, ci è dato finalmente di potere intravedere lo splendore del marmoreo monumento di Varsavia!

Quanti cari ricordi, quante glorie, quante sorprese sono ancora appiattate nell' ombra dei più umili chiostri francescani!

L. LANZI.

# La Toponomastica dell' Umbria

## Saggio linguistico-psicologico

MBRIA è parola greca, femminino dell'agg. ὄμβριος, piovoso da ὄμβρος, pioggia (lat. *imber*), Ὀμβρία (1) (γῆ sott.) (cfr. la forma francese *Ombrie,* e *Ombrien,*) terra, regione piovosa; qualificazione giustissima per la valle tanto spesso e copiosamente irrigata da Giove Pluvio, ed esposta quindi alle inondazioni degl' innumerevoli suoi torrenti e ruscelli. Per la copia dell'acque di vario genere, che vi scor-

(1) Cfr. la stessa evoluzione fonetica inversa nella forma rumana: *limba* riscontrata con l' originaria lat: *lingua*, e quella diretta dal *panca* sk. (gr. πέντε) al *quinque* lat.

rono, avrebbe l'Umbria meritato di usurpare anche il nome antico già dato al Peloponneso (oggi Morea) di *Apia* gr. 'Απία (sott. γῆ) regione acquosa, o alla Puglia della antica protetica sua forma di *Apulia*, identica di senso alla precedente parola, ed entrambe derivate dalla sanskr. voce *apa* (donde l'*aqua* lat.) acqua (1), oppure il nome antico della Terra d'Otranto, cioè *Messapia* (gr. Μέσσ άπία da μέσσος, dor. per μέσος, lat. *medius*, che sta fra mezzo e 'απία di fonte aria, come si è detto sopra, e significante acqua); onde, perchè promontorio fra due mari, Messapia terra fra le acque (cioè fra i mari), come il Peloponneso col nome precedente antico, quale appunto penisola (2) (lat. *peninsula* voce forma dall'avverbio *pene* = quasi e *insula*, isola, cioè quasi isola; in francese: *presqui île; île* anticam: *isle*, crasi della forma latina); la penisola è terra cinta d'ogni parte dal mare, salvo che da una, ove mercè una lingua di terra, che si chiama *istmo* è unita al continente (3). Ora come penisola, o come terra sorgente quasi d'ogni parte dal mare, da cui è bagnata, non è a stupire che il Peloponneso anticamente si appellasse: *Apìa*, dove si pensi, che in tale modo ci offre il felice ideogramma della sua giacitura. Un altro ideogramma (non meno felice del primo), spettante ad una terra, copiosa di acque stagnanti peranco e dall'aria malsana è la geografica voce antica di *Apulia*, oggia Puglia per aferesi; l'aria malsana è naturalmente l'effetto dell'esalazioni morbose de' varî stagni e delle paludi, ond'è afflitta. Per una ragione differente l'Umbria si appella: *Piovosa* (col nome sottinteso: *terra*) e indi *Acquosa*, perchè la pioggia è acqua cadente dal cielo; adunque la voce predetta è un felice ideogramma delle condizioni sue metereologiche, onde, benchè sia una voce diversa dalle anteriori, pure mercè l'identico senso ci porge un terzo ideogramma, non meno felice dei citati. Dalla idea poi di terra esposta alla pioggia, l'acqua del cielo, passò l'Umbria ovviamente all'idea corrispettiva di terra: bagnata dalle acque, o copiosa di esse. Ma, come quella cadente dal cielo è dolce, così pure le altre scorrenti sulla terra sono pure dolci, non già salse, come l'acque, tra cui sorge la Morea, e la Terra d'Otranto. Aggiungi ancora che senza il moto perpendicolare o verticale non discenderebbe la pioggia dal cielo, e che a movimento invece orizzontale o inclinato soggiacciono le acque, di cui abbonda l'Umbria, siano essi laghi come il Trasimeno, e Piediluco, o fiumi come il Tevere con gli affluenti suoi l'Aniene o il Teverone, la Nera e il Velino o il ruscelletto *le Vene* o la fonte del Clitunno presso l'omonimo tempio nei dintorni di Spoleto, celebrata già con tanta eleganza di forma in un'ode dal Carducci, o la famosa cascata delle Marmore presso Terni, lunga quasi trecento piedi; salvochè il costei moto, effetto della discesa del Velino per traboccare nella Nera, è così crudamente inclinato da confondersi col verticale. Tutti questi e altri corsi d'acqua, come laghi, fiumi, riviere, fonti, viemeglio concorrono a giustificare l'ideogramma della voce Umbria per significare: *Acquosa Terra*, qualificante la rispettiva regione. Talvolta la natura delle cose, qui poi si tratterebbe delle regioni, è così fatta che identica è nel tutto e nelle parti, onde l'Umbria ben potrebbe chiamarsi per la sua giacitura novella *Mesopotamia* (1) equivalente alla

---

(1) In gr. si appellava χερσόνησος, o χεῤῥόνησος, voce composta da χέρσος, o χέῤῥος = terra, e νῆσος = isola; la *Chersonesus Taurica* per antonomasia, o la *Tauride* poi era presso gli antichi la penisola della Crimea.

(2) Degna d'osservazione poi è la geografica voce: istmo, lat. *isthmus*, gr. ἰσμος, essa propriamente vale: collo, dalla cui somiglianza poi ad un tratto di terra oblungo e angusto fra due mari, congiungente due terre fu detto istmo per l'appunto. Degna di nota è poi anche la voce: *insula*, it. *isola*, seconda parte della parola: *peninsula*, it. *penisola*, franc. *presqu' île*. *Insula* corrisponde alla voce greca: ἐναλιος; la voce lat. è composta dalla prep. *in* e il nome: *sul* alteraz. di *sal*, come la gr. da ἐν ed il sost. ἅλς, αλός, skr. *sara* significante sale e mare; le due voci nell'oggett. forma coi nomi sottointesi di *tellus*, o *terra* in lat. e di γῆ in gr. significherebbero appunto: la terra, sorgente dal mare, e indi bagnata d'ogni parte da esso, mentre come si è detto, la penisola pur bagnata dal mare, d'una parte mercè la predetta lingua di terra l'istmo unita sarebbe al continente. Circa poi la forma ἐνάλιος, che parrebbe sconcordante col sott. γῆ si noti la frequenza in greco di aggettivi con due uscite, una in ος per il maschile e femminile, l'altra in ον per il neutro.

(3) L'asiatica è così detta perchè si estende in mezzo a due fiumi che sono: il Tigri e l'Eufrate; la voce Mesopotamia (in gr. Μεσοποταμία, comprende i due elementi μέσος, medius, mezzo, e ποταμοί, fiumi) con latina parola si direbbe: *Interamna*, (inter *amnes*, fiumi) ora questo è l'antico nome di Terni, città dell'Umbria, ideogramma della giacitura sua tra il Velino e la Nera di essa città, che nella parte conferma l'altra maggior comprensione, di cui la voce meriterebbe d'essere suscettiva nel riferirsi al tutto: l'Umbria, regione appunto che si estende tra i fiumi, tra le acque. *Interamna* indicò anticamente così Teramo negli Abruzzi che si estende tra i fiumi Vezzola, Tordino e come Termoli nella Capitanata fra il Tiferno e il Sinareo.

(1) Per norma dei lettori allego il predetto passo dantesco:

> Bujo d'inferno e di notte privata
> D'ogni pianeta sotto pover cielo,
> Quant'esser può di nuvol tenebrata,
> Non fece al viso mio sì grosso velo,
> Come quel fummo, che ivi ci coperse,
> Nè a sentir di così aspro pelo:
> Chè l'occhio stare aperto non sofferse,

cfr. dopo il v.° 13°:

> M'andava io per l'aere amaro e sozzo;

cfr. a proposito del predetto agg. *aspro* (che per me ha il suo riscontro nel successivo: *amaro* significante non già come sostiene lo Scartazzini: *acre alla gola* e indi *alla respirazione*, ma bensì per concordanza ideo-

voce latina: *Interamna,* l'antico nome di Terni, una delle città dell'Umbria.

Giova poi notare l'evoluzione di senso della voce *Umbria,* indicato sopra dall'idea precedente di *Terra Piovosa,* al successivo di *Terra Acquosa,* mercè lo scambio del moto verticale, o perpendicolare dell'acqua nella pioggia, nell'orizzontale o inclinato de' varî corsi d'acqua, irriganti la terra; siffatta evoluzione in ovvio modo è provata dal confronto dei tre verbi latini: *pluere, fluere,* e *luere,* come in gran parte l'acqua che scorre sulla terra deriva da quella discèndente dal cielo, così dal tema *plu* di *pluere* nasce l'altro *flu* di *fluere,* cioè dal moto verticale, o perpendicolare dell'acqua nella pioggia, l'altro poi orizzontale, o inclinato nei corsi d'acqua sulla terra; parimente il terzo verbo deriva il suo tema dall'attenuazione o indebolimento de' due precedenti, come nel moto composito del verticale, e orizzontale dell'acqua, che per dirla con Dante: « *Non è più nè due, nè uno* » all'attenuazione fisica de' due moti nel composito del lavare (infatti chi si lava in ogni senso agita l'acqua) corrisponde poi l'attenuazione tematica del verbo *luere* (cfr. *delubrum,* tempio destinato alle abluzioni sacre) paragonato ai verbi *pluere* e *fluere,* onde anche nel caso presente i fenomeni *fonetici,* o *formologici* nella propria evoluzione rispecchiano i fenomeni *psicologici,* o *ideogrofici,* sicchè vadano d'un modo evoluzione di suoni ed evoluzione d'idee. Curiosa poi è la corrispondenza fra il triplice moto dell'acqua pocanzi toccato, e il triplice moto della terra scossa dal divampamento delle interne sue materie combustibili, o d'altra causa, che qualifica le tre specie di terremoto: *sussultorio* (verticale), *ondulatorio* (orizzontale) e *vorticoso* (composito de' precedenti: *sussultorio* e *ondulatorio*).

Poco sopra si è notato come *Interamna (inter amnes)* nome antico di Terni, città dell'Umbria, si addica tanto a quella, quanto a questa, e, per la identica giacitura topografica sia della città, che della regione intiera, felice ideogramma; giova ora notare un'altra corrispondenza fra l'etimo del nome d'una seconda città dell'Umbria, e quello di quest'ancora. Si tratta della geografica voce antica *Narnia,* oggidì *Narni,* voce indicante un affluente del Tevere detto pure già *Nar,* oggi la *Nera,* che dà il nome alla predetta città, perchè la bagna; indi l'Umbria, si è detto, così appellarsi, perchè *Terra Piovosa,* o *Acquosa,* e una seconda città sua *Narni* per la stessa ragione; si noti poi a sua volta l'etimo greco della voce: *Nar* nel tema ναρ dell'agg. gr. ναρός, fluido, scorrevole, derivante dal verbo νᾷν = fluire. Non è inutile poi ricordare ancora che *Nara* è inoltre una riviera della Russia europea, sorgente da un laghetto del governo di Mosca, e che una seconda riviera quasi omonima, cioè *Narayan,* occorre nell'Indostan. Il nome poi della città predetta *Narni,* con la differenza che non deve la ragione del suo nome, al pari della città umbra, a quello di verun fiume che la bagni, è *Nara,* città del Giappone. Io sospetto un anteriore tema skr. *nar,* onde *nara,* in skr. significante acqua, da cui sarebbe derivato il nome antico delle *Nereidi,* ninfe del mare, non meno che la voce greco-moderna dell'acqua: τὸ νήρον; la derivazione della voce moderna: la *Nera* dall'antica *Nar* è giustificata pure dallo scambio dell' *a* e dell'*e* in latino, e dall'allungamento dell'α nell'η in greco. Il ricordato affluente del Tevere (fiume umbro in massima parte, perchè, scaturito dall'Appennino toscano e bagnando Perugia, trascorre l'intiera Umbria in tutta la costei lunghezza) cioè l'Aniene o il Teverone, merita di essere scrutato nel suo nome antico: *Anione* (dal gr. ἀν-ἰών composta da ἀνά sopra e ἰών andante part. pres. del verbo ἰέναι, andare, cioè: *che va per sopra*), ideogramma del suo corso, perchè rampolla dalla vetta di un monte, signoreggiante il corso del Tevere, ma che dopo molti giri viene a perdersi quindi sotto quel monte nel letto del Tevere stesso.

Ciascuno ben comprende come i paesi umidi abbondino per solito di nebbia, perciò in varie città dell'Umbria, come a Foligno, Spoleto e altrove il cielo, specialmente in certe stagioni alquanto ne rimane offuscato, ond'eccone l'ideogramma nel nome della prima di tali città ricordate: *Fuligno,* poi *Foligno,* forse contrazione di *Fuligini,* agg. di *fuligo-iginis,* vale a dire: terra, o città *fuliginosa, caliginosa,* nebbiosa; come poi da fuliggine si passi a nebbia, caligine, la seconda terzina del c. XVI del Purgatorio ce lo prova in modo evidente presso Dante. Che poi dall'umidità eccessiva nasca non soltanto la *nebbia,* ma la *caligine,* il *fumo* « a sentirli di sì

logica e per epesegesi e calacresi: acre alla vista, e agli occhi) *Inf.* c. IX, v.° 75, 2° emist.: « fummo più acerbo » cioè più denso e molesto agli occhi. La fuliggine, come ognuno sa, è l'effetto del fumo, difatto è lo strato de' minuzzoli di materia combusta, di atomi neri, natanti nel fumo, che questo lascia nelle cappe de' camini; questi minuzzoli e atomi neri misti al fumo fanno sì che questo formi « un denso velo » agli occhi, e « a sentirlo, sia di sì aspro pelo ». Dante nel passo allegato per descrivere il suo cammino attraverso il fumo del 3° compartimento degl'iracandi (fumo effetto del fuoco, senso proprio, fumo simbolo del fuoco dell'ira, offuscante l'occhio della mente, come quello fisico offusca l'occhio del corpo tale fumo effetto psicologico del fuoco dell'ira che all'uomo sottrae la consapevolezza di sè medesimo, in quanto nel 3° balzo del Purgatorio acceca gli occhi dell'apparente corpo degl'iracondi, è la pena che loro infligge il Divino Poeta, e immagine del fumo esalato dal braciere dell'anima, in egizio = *Bai* = bracere e anima, e salita ad ottenebrarne già l'occhio della mente). L'etimo della voce *fumo,* lat. fumus, dal gr. θυμός e dal sk. *dhuma* significanti ogni esalazione o vapore dal fuoco, o dall'acqua (nebbia, caligine) rende ovvio il predetto notato scambio.

aspro pelo », per dirla con uno de' citati versi del predetto canto del Purgatorio quindi la vera *fuliggine,* lo prova il tema delle voci comuni all'acqua e alla nebbia secondo il dottissimo Alfredo Trombetti (1); per esempio il tema *ud* indica l'acqua; indiano *udán,* gr. ὕδωρ, albanese *uje* da *udnia,* lat. *unda,* slavo *voda;* fra le varie lingue uro-altaiche in Suomi *utu* vale nebbia, in Estonico *udu* e in Siriaco *ulis* da *udis,* comprendono il senso di umidità nello stesso tempo e di nebbia, *ulj* da *udj* significa: umido, fresco, nebbioso. La fuliggine o filiggine, consistente nella materia nera prodotta da sostanze arse, composta di minuzzoli neri misti ed esalanti con le spire del fumo, non può punto idearsi disgiunta dal fumo; per conseguenza, come si è detto sopra, lo rende, secondo esso Dante, « un denso velo » agli occhi, e perciò « a sentirsi di sì aspro pelo ». Il commento dello Scartazzini al verso del Divino Poeta pone bene in rilievo la mischianza intima dei minuzzoli neri della filiggine, sì da costituire delle due una sola cosa; difatto, accennando al fumo invadente ovunque il III balzo del Purgatorio, asserisce il citato chiosatore che « Dante con la parola: *pelo,* continuando la similitudine del *velo,* chiama così le acri e pungenti particelle di quel fumo (diverso per nulla da qualunque altro fumo della terra) il quale, non solo impediva la vista, ma per giunta mordeva, e bruciolava gli occhi ». Se il fumo pertanto, secondo l'etimo greco-sanscrito toccato sopra: θυμός-*dhuma,* significa in origine: esalazione in genere, vapore, pare ovvio per tale primigenia idea generica della parola che tanto l'esalazione dal fuoco (cioè il fumo nel proprio senso latino e volgare), quanto l'esalazione dall'umidità, dall'acqua (nebbia, caligine) si possano scambiare benissimo fra loro. Difatto, lo stesso Dante nel passo citato paragona il nuvolo pure al fumo dicendo che:

«..... notte privata
D'ogni pianeta sotto pover cielo,
Quant'esser può di nuvol tenebrata,

Non fece al viso mio sì grosso velo,
Come quel fummo ch'ivi ci coperse,
Nè a sentir di così aspro pelo »;...

Il nuvolo o la nuvola è densità di acquei vapori, che, salendo poi si risolvono in pioggia: non differisce gran fatto a cagione dell'originaria latina forma: *nubes* (da cui, mercè l'aggett. nubilus, per tenue modificazione deriva la voce nostra volgare) da nebbia (nella forma latina: *nebula*); e anzi, riconnettendosi poi alle greche νέφος e νεφέλη nube, viene a confondersi la nuvola con la nebbia, entrambe composte di acquei vapori, tantopiù che: *nubes, nebula,* νέφος e νεφέλπ, secondo il Bopp. (*Glossarium comparatium linguae sanscritae* etc., Berlino, 1867) rampollano dalla parola sanscrita: *nathas* (1) non splendente, cioè nera; la voce *caligine* sinonimo di nebbia scaturisce pure secondo lo stesso Bopp, dal sancrito: *Khalug,* significante: oscurità, bujo, ideogrammi tutti questi della nuvola, nebbia, caligine, divenute nel mito di varî popoli simboli delle tenebre potenze maligne (e degli animali nocivi e immondi), che offuscano la luce (Vritra, Arimane, Fifone, Loki) e che il sole, considerato come un eroe lungi-saettante (ἑκατηβε, λέτης) co' suoi saggi (o ignei strali; cfr. le frasi di Lucrezio e Dante: *tela lucida diei,* e saette conte) caccia via (si chiami esso Indra-Agni, Ormuz, Apollo, Osiride, Odino). Come tra le colonne del fumo errano i minuzzoli neri della filiggine, prodotta dalla materia combusta, così anche tra la nebbia numerosi errano corpuscoli bianchi, e atomi luminosi natanti nella stessa luce si distinguono ancora, e come i minuzzoli neri predetti sono inseparabili dal fumo, così pure i corpuscoli bianchi dalla nebbia, e gli atomi luminosi dalla luce non si ponno punto separare. L'esperienza ci dimostra che quando la nebbia è molto densa (così: *da potersi affettare,* come direbbe il popolino livornese) per la maggior copia di tali corpuscoli bianchi forma un denso velo agli occhi ed a sentire è di aspro pelo. Del resto il color bigio accomuna fumo e nebbia, e per maggior densità diviene più cupo sì da tornare nel nero. Ecco perchè, secondo il Trombetti, l'aggettivo nostro bujo che si riconnette al Galla (spettante al gruppo di lingue camito-semitiche) *bor,* oscuro, nero, nell'Uro-altaico *boro* significa invece: grigio, indi scambio tra questi; sopra si è citata la voce sancita: *Khalug* oscurità, bujo, *Kala* agg. vale nero, gr. κελαινόν nero, κηλάς invece, nebbia; nel copto *tem-thom* significa essere oscuro, caligine, nebbia; nel semitico arabo *dam-a-sa,* obscurus fio, nel Gees *dam-a-sa,* oscuro, e *dem-a-sa,* nube, Siriaco *dim-la* nebbia; nel sanscrito: *tam-as, tam-is-ra,* oscurità, *tam-ra,* rosso cupo, *tamì,* notte, ant. tedesco *demar,* oscurità, crepuscolo, nel Suomi (gruppo uro altaico) *tumma* fosco, non chiaro, *tum-ma-va,* assai fosco; *tumma-ne* oscurarsi, estinguersi, Estonico *tume* da oscuro, torbido, Ciagatai e Jacuto; *tum-a-n,* nebbia, Onu: *dum-a-n,* nebbia, fumo (Monvino: *tum-a-n* nebbia), Ciuvasso *tü-tum,* oscurità (cfr. *tü-düm* fumo), Tunguso *tam-*

---

(1) *L'unità d'origine del linguaggio,* Bologna, Libreria Treves di Luigi Beltrami, 1905; parte seconda: *Saggi lessicali, Sostantivi,* pag. 173, tipo *wad* (*wed wod*) *Indo-europeo,* e tipo *ud : Uro-altaico.* — Vedi pure avanti: *Aggettivi,* p. 163: Comito-semitico, e Uro-altaico, e pagina 166: Camito-semitico, Indo-Europeo, ecc.

(1) Gli elementi della voce sarebbero: *na* = non e *bhas* = splendente; cfr. l'altra voce sanscrita della nube: *nabhrag* composta da na = non e *bhrag* = splendente.

*naksa*, nebbia (1). Prego i lettori a scusarmi del dilungamento nella digressione filologica e a volerne ricercare lo scopo nella brama di persuaderli della convenienza dell'etimo del nome proprio indicante la città Umbra *Foligno* già *Fuligno* per lo scambio fra l'idee in apparenza disformi di *fuliggine, fumo, caligine, nebbia,* sicchè *Fuligno* sia *come l'ideogramma* di città nebbiosa, caliginosa. Ora conviene osservare, oltre la nebbia, un altro effetto dell'umidità è dell'acqua, che nel caso presente sarebbe un prodotto del suolo imbevuto d'acqua. Chi non sa che i giunchi attecchiscono appunto in terreni bassi e acquitrinosi, onde ammirano tutti la somma convenienza dei v. del I del Purgatorio: « Questa isoletta intorno ad imo ad imo, Laggiù colà dove la batte l'onda (sottintendi poi: « del mare »), Porta (2) (cioè produce) de' giunchi sovra il molle limo ». Ebbene fra le città dell'Umbria ve ne ha una, che sorge sui gioghi montuosi fra le valli del Tevere e della Nera; essa è *Amelia,* detta però anticamente: *Ameria;* in greco: ἀμερία vale appunto: *che non si può dividere;* questa è voce composta dalla particella α privativa, negativa, e dal nome: μέρος parte. Da questo senso precedente deriva il nome latino: *amerina* equivalente a giunco, perchè difficile a dividersi e spezzarsi, tuttochè pieghevole, onde nel predetto passo dantesco il giunco è simbolo dell'umiltà, che si manifesta nell'uomo con la testa bassa, come la superbia invece con la testa alta. Dato pertanto l'etimo predetto della voce *Ameria* (l'arcaica forma di *Amelia,* la nota città Umbra) significante: indivisibile, ideogramma del giunco, impossibile a dividersi, o spezzarsi, essa corrisponde al nome proprio dello stretto greco di mare fra l'Eubea e la Beozia detto Εὔριπος (cfr. pure il corrispettivo nome latino *Euripus* che quale nome vale in genere: stretto di mare) voce composta dai due elementi εὖ bene, e ῥίψ, giunco, cioè: dai bei giunchi; ricorda la bella similitudine del Milton circa i numerosi giunchi galleggianti sul mare nel I canto del suo mirabile poema: *Il Paradiso perduto,* usata per mettere in rilievo la moltitudine degli spiriti delle tenebre giacenti quivi nell'Inferno. Benchè giunchi sogliano attecchire in basso, pure siccome sono alimentati nell'acqua, e di essa pure abbondano i monti, dai quali scaturiscono infatti le sorgenti dei fiumi, e sulle cui cime talora si estendono de' laghi, per esempio, senza uscire dall'Umbria, quello di Piediluco sull'altipiano presso Terni, così benissimo si potrebbe riconoscere l'origine botanica dell'antico nome *Ameria* di Amelia. Del resto potrebbe taluno, limitandosi al senso dei due toccati elementi greci della parola ravvisare nell'equivalente: *indivisibile* ravvisare il senso d'indomabile, tenace, ideogramma prima topografico dei monti, su cui sorge Amelia, e psicologico poi della tempra degli abitanti, che tiene molto della natura della posizione della città, in cui vivono essi. Di tale tempra dei popoli montani è mirabile immagine la secolare quercia, che in alto alligna, e adombrando bene tale tempra questa maestosa regina vegetale, invidiabile vanto della foresta per divisa propria quindi ha il motto: « *Frangar, non flectar* ».

La copia dei corsi d'acqua di vario genere, che irrigano l'Umbria, giustifica la copia dei molteplici monti sovrastanti ad essa (pocanzi abbiamo ricordato i monti, sulle cui giogaie sorge la predetta città di Amelia); giacchè dalle costoro vette, al solito, i fiumi, secondochè si è notato, e i varî corsi d'acqua riconoscono le proprie scaturigini, e non di rado sull'alto di essi monti, si è aggiunto l'estendersi ancora de' laghi, quali quello di Piediluco. I monti poi dànno il nome sopratutto a due città dell'Umbria, a Spoleto, che, secondo il Barone Sansi (vedine la pregevole monografia sulla predetta città) varrebbe quanto: *Sasso spaccato,* ideogramma della presente sua giacitura, dal greco σπᾷν spaccare e λίθος sasso, pietra, cfr. le tre memorabili cose da vedersi appunto a Spoleto: Monte, che se la memoria mal non ci soccorre ispirò una splendida collana di sonetti a Giovanni Marradi, Ponte, che unisce le due parti divise del monte, prima unite, e Fonte comunemente detto: *Il mascherone* (cfr. l'altro mascherone della fonte del Tettuccio a Montecatini). Un'altra voce di città umbra spettante ai monti è *Spello* (1), Ilispellon, nome d'un vetustissimo castello, che sorge sulla schiena d'uno scosceso monte. Questa parola, derivante dalla greca ὑψηλον si trascriverebbe in latino: *Hypselon;* gl'indigeni alterarono *Hypselon,* secondo le leggi dell'eufonia, e per antitesi grammaticale sostituendo all'*y* la *i* e per metatesi preponendo la *s* alla *p* e mutarono la voce originaria, geminata la *l,* prima in *Ilispellon* e dopo in *Hispellum* con la desinenza latina. Qui pure giova ricordare la parte nordico occidua dell'Appennino toscano, contigua all'Umbria, onde scaturiscono in contrario senso l'Arno e il Tevere; questa parte dell'Appennino è molto memorabile, perchè celebrata da Francesco Pe-

(1) Cfr. poi secondo il Bopp e il Degubernatis, *Kapi* skr. mascolino = fumo, vapore e anche sole; *Kapila,* agg. di colore oscuro, bruno, di color fumo, e anche fumo, vapore, fuoco.

(2) Greco φέρει, lat. *fert*, quindi la ragione dell'uso degli aggettivi: *fertile, ferace* vale a dire portatrice, nel senso di ubertosa, feconda riferiti alla terra produttiva, ideogrammi felici di tale sua qualità: difatto essa in tanto copia maggiore porta sulla propria superficie le biade, quanto più avendone prodotte, altrettante più nè abbia fatte uscire dal suo materno seno.

(1) Cfr. pure l'altro nome d'una città montana della Liguria occidentale: *Sospello.*

trarca nella 4ª dell' *Eglogke* sue: intitolata: *Dedalo*, immagine simbolica della Natura, quale autrice, o largitrice delle attitudini morali e intellettive dell' uomo, e indi anche del poetico genio e ingegno (cfr. il proverbio latino: « *Poeta nascitur, orator fit* »). Sotto il nome di un pastore di nome Tirreno (1) il Petrarca risponde a un altro pastore chiamato Gallo (2) (il cadinale Bernardo d'Albi); questi astioso appunto della sua virtù e fama poetica, viene con interrogazioni, preghiere e promesse di laute ricompense chiedendogli da chi abbia ricevuto la sua cetra, e poi, volendo ch' esso a ogni costo gliela ceda. Ma il Petrarca gli narra d' averla ottenuta in dono da Dedalo, il quale fino dalla sua nascita gliel' avea promessa Gli esalta i pregi, e i vantaggi della sua cetra, poi gliela nega, qualunque sia il prezzo, che gliene voglia dare; lo dissuade poi anche perfino dal pensarci, non convenendone l' uso all' età sua, e lo consiglia finalmente a contentarsi dell' esser proprio, anzichè aspirare al poetico valore, a dispetto delle Muse. Dunque il Petrarca per dirci che nacque in Arezzo, e che fino dalla culla il poetico genio sortì ci descrive il paese, che circonda la città predetta, presso alla parte ricordata sopra dell' Appenino toscano al nord ovest dell' Umbria, donde, come si è detto, nascono il Tevere e l'Arno. Bisogna dunque credere ch' egli già in età di sette anni sentisse il primo poetico estro, perchè appunto là, ove dal settimo anno in poi non più mai dimorò il Petrarca, gli apparve Dedalo, il quale: « *Citharamque ferens* », pur, « accipe », dixit, « Hac casus solare tuos, hac falle laborem ». A questa interpretazione contrasta veramente l' età un po' troppo tenera della sua puerizia, e quanto si dice di lui ne' versi latini: « *Heic quasi venturi praesagus, tristia mecum Aurima volvebam, flebamque quoque.....* ». Ma essendo innegabile che l' Arno e il Tevere niente abbiano che fare con la Provenza, e Bologna, dove il vate soggiornò dal 1313 al 1330, accettar bisogna l' interpretazione suddetta e confessare, che ivi deve considerarsi la verità poetica e non la storica. Ecco il tratto dell'egloga citata, secondo la versione metrica volgare di Tommaso Gangallo:

Dimmi, o Tirren chi fu di tanto ingegno,
Chi fu dell' uso d' un tal don l' autore,
Che 'l candido compose avorio 'n cetra,
E v'aggiunse di nervi ordin loquace,
E metro ed armonia?
Dedalo forse,
O alcun che n' eredò la destra e l'arte?
Tirreno Dedalo, nè t' inganni 'n tuo presagio,
Egli di quanti fur, sono o saranno
Artefici stupor; della possente
Dotta natura ei maraviglia, o Gallo (1),
Di quest' arguta cetra a me fè dono,
E del plettro e de' modi.
Galle. A tanto amore,
A così bello guiderdon qual opra
Merto a te diè?
Tirrene. Nessuna. Amor mi chiese
Da se stesso egli 'l primo, ei che tra i Numi
Annoverar dovrien greggie, pastori
E queste selve intorno.
Gallo ove incontrasti sì ridente fortuna?
Tirreno Aerea selva
Folta di quercie (2) ergesi al ciel; fresc'ombra
Il giorno n' allontana; ardente saggio,
Fiato di Borea, orma di greggia o d' uomo
Non temon ivi i fior d' april; due fiumi
Da fonti avverse la circondan; l'onde
De l' un fendon l' Etruria, volge l' altro,
Vêr la città de' sette colli il corso (3).
Quivi dell' avvenir quasi presago,
Mille meco io volgea pensier dolenti
Non senza lacrimar; tra faggi annosi
Me scorge assiso Dedalo dall' alto,
Mi s' appressa, e la cetra in man recando:
Prendila, disse, è tua; prendila, o figlio:
Questa a' tuoi casi sia conforto, oblio
Di tue cure sia questa (4).
Gallo ahi lasso! e dove
Errando io giva allor?
Che a me tal sorte
Saria forse toccata; a me la cetra
Dato Dedalo avria, poi ch'egli appieno
Me conobbe e talor mostrò d' amarmi.
Tirreno, Questa no; forse un'altra: ei n'ha ben mille,
E largo a tutti le comparte e dona.
Ma questa cetra era, assai pria che 'l bosco
Mettesse fronda, o Gallo, a me promessa;
Promessa fin d'allor che fra l'angoscie
Languia la madre mia del parto ed ansia
Invocava Lucina.

---

(1) Cioè: Toscano, perchè nato in Arezzo, città di Toscana.

(2) Cioè: Francese, perchè tale il cardinale Bernardo d'Albi suo emulo, che voleva poetare, « invitis Musis ».

---

(1) Cfr. Dante, *Inferno*, c. 11 v.

Filosofia, mi disse, a chi l' apprende
Nota non pure in una sola parte
Come natura lo suo corso prende
Dal divino intelletto e da sua arte,
E, se tu ben la tua fisica note,
Tu troverai, non dopo molte carte,
Che l' arte vostra quella, quanto scuote,
Segue, come il maestro fa 'l discendente,
Onde vostr' arte a Dio quasi è nipote.

Questa idea fu espressa pure da Torquato Tasso e poi da Giuseppe Giusti poesie nel canto al marchese Gino Capponi:

Come colui che naviga a seconda

vedi anche Vittorio Alfieri, *Poesie liriche*, il sonetto:

Gran pittrice è natura

ecc. ecc.

(2) Giova ricordare il carattere montano toccato già sopra della regina del regno vegetale.

(3) I due fiumi sono l'Arno che solca la Toscana, e il Tevere che trascorre per l' Umbria, irrigando Perugia, e dirigendosi verso Roma.

(4) « In adversis auxilium et solatium praebet » si può dire con Cicerone, Esordio pro Aulo Licinio Archia poeta, riferendo alla sola poesia ciò che l'Arpinate in genere dice a Torquato Tasso, e nella indigenza peranco al Comoens.

Al primo raggio.
Di questa infausta luce ignaro i lumi,
Mentre io già già schiudevo, a noi
Fortuna Trasse il pietoso Dedalo, che udendo
Misto a' vagiti un gemer lango, il passo
Incontanente sull'aperta soglia
Sostando, e tutto in sè commosso ad una
Delle ministre disse:
« Al nato germe,
Se un garzoncel sarà, bella una cetra;
E, se fanciulla; a bel monile aggiunto
Specchio terso io prometto » il disse e sparve,
Mèmore poi di una promessa, ei venne
A farmen liete...... » (1).

*(Continua)*. S. PRATO.

---

(1) *Poesie minori del Petrarca sul testo latino ora corretto volgarizzate da poeti viventi o da poco defunti*, Napoli, Tipografia della Sibilla, 1835, nella collezione: « *Bibliotun de' classici d'ogni nazione* »; vedi note all'egloga IV, pag. 210-11, pag. 74: *Egloga quarta, Argomento e citazione del brano tradotto dal Gargallo* pagina 75-77.

# Note e notizie

### *Gli affreschi di Collemancio.*

Degli affreschi dei sec. XIV e XV esistenti nell'antica chiesa della Madonna del Latte di Collemancio avemmo già occasione di far cenno in uno dei primi numeri della nostra Rivista: ed in quel tempo, elogiando l'opera generosa ed intelligente del cav. Bruno Brunamonti e del rev. Don Balaccini, che prima intesero alla loro conservazione e quindi si proponevano di operarne il distacco, raccomandavamo in questo la massima cautela. In un fascicolo successivo Alessandro Bellucci, scrivendo un articolo completissimo sul Castello di Coldimancio ebbe quindi l'opportunità di illustrarli, con competenza e chiarezza singolari. Ora, per chi la sorte di questi affreschi ha a cuore riferiamo quanto il « *Fanfulla della Domenica* » nel primo numero dell'anno corrente scriveva e noi abbiamo avuto l'opportunità di sincerare:

« A spese del parroco di Collemancio, in territorio di Cannara, Don Alceste Baldaccini, e per opera dell'intelligente e provetto restauratore e distaccatore di antichi dipinti signor Domenico Brizi di Assisi, si è da qualche giorno proceduto al discoprimento di pregevoli affreschi del XIV, XV, XVI secolo, che si trovavano nascosti sotto ripetuti strati di bianco, tanto nella sua Chiesa parrocchiale, quanto nell'altra filiale sotto il titolo della *Visitazione*

« Nella Chiesa parrocchiale, oltre all'avere completamente discoperta una Crocefissione, scena ricca di figure, che può forse risalire al XIV secolo, si è discoperto un S. Sebastiano, opera di buon autore dei primordi del secolo XVI, ed altro splendido affresco, rappresentante la Madonna in trono con il bambino sulle ginocchia, attorniata da angeli, due dei quali sostengono un arazzo, mentre altri suonano vari strumenti; ai lati stanno S. Antonio ed altro santo in piedi, forse S. Stefano; tutto il dipinto è compreso da un bellissimo intreccio di rose, e può ritenersi uno dei più notevoli lavori di Tiberio di Assisi.

« Nell'altra Chiesa della *Visitazione*, nel rimuovere un mostruoso tendone dipinto a guazzo, che lasciava solo scoperte le teste di una Madonna e del Bambino, di antica fattura, tornò in luce l'intiera figura della Madonna seduta su trono marmoreo, e quella del Bambino, nonchè le altre di due angeli che sorreggono l'arazzo dietro alla Vergine, ed ai lati del trono i santi Rufino e Stefano; però questi, come i due ageli in alto in atto di incoronare la Vergine, sembrano di un'epoca posteriore alle altre figure del dipinto.

« Tale affresco, non meno degli altri importante, è racchiuso entro grandiosa cornice, che forma un dossale di altare, ritenuto fino ad ora di stucco; e non vi mancano infatti stucchi barocchi e grossolani, l'uno all'altro sovrapposti. Però da diligente esame fatto dal Brizi, è risultato trattarsi invece di un completo altare in terra cotta, di stile classico, che sembra molto attenersi alla maniera Robbiana (?!) e che, liberato dalle successive e ripetute manomissioni, potrà offrire una splendida e completa decorazione all'affresco.

« Si fanno voti perchè il buon sacerdote abbia il necessario sussidio per completare i lavori ».

Ai voti dell'autorevole periodico letterario romano uniamo i nostri vivissimi, gelosi come siamo e dobbiamo essere di tutto quanto si riferisce al patrimonio artistico della nostra fortunata regione.

### *Un importante affresco scoperto a Gubbio.*

In relazione con quanto abbiamo avuto occasione di dire nel fascicolo 11-12 del novembre-dicembre 1906, trascriviamo, la descrizione che dell'affresco scoperto a Gubbio e relativo alla Santa Casa di Loreto fa monsignor Faloci-Pulignani, nel fascicolo 12, anno VI della *Rassegna Gregoriana:*

« Il dipinto può dividersi in due parti, superiore ed inferiore, e rappresenta varie scene di uno stesso racconto. Il centro della parte superiore è occupato dall'immagine della Madonna, dentro un'aureola a forma di mandorla con i colori dell'iride, recata in gloria da una bellissima corona di tredici angeli. La Madonna, non ha il Bambino, ed ha le mani distese, con un movimento diverso. La destra è mossa in atto di invito, la sinistra ha disteso l'indice in atto di comando. A destra della Madonna camminano a grandi passi alcuni angeli, colle ali ripiegate sul dorso, sorreggendo sulle loro mani una casa. A sinistra si vedono altri angeli, che discendono volando a capo fitto dal Cielo, e tengono le mani giunte in atto di adorare un oggetto sottostante. Questa è la zona superiore. Nella zona inferiore il centro è occupato da una scena campestre, nella quale è in mezzo un pastore in atto di bere ad un bariletto che solleva sovra il capo. A destra di chi guarda è una casa, identica nella forma alla prima, sorretta dalle mani di altri angeli che la circondano, ma non si comprende se siano in atto di curvarsi per sollevarla, o in atto di ripiegarsi per deporla in terra. La casa ha un campanile con due campane, una sotto l'altra, campanile che doveva forse vedersi anche nell'altra casa, se in quel punto l'intonaco non fosse caduto.

« A sinistra di chi guarda è un armento di capre, chiuse dal recinto di una rete, e sopra all'armento è una città turrita. Non credo necessario scendere ad una descrizione più minuta, segnalando qua e là torri, boschi, erbe, ossa umane ed altre particolarità che trovano tutte la loro spiegazione nella interpretazione che io do del dipinto. Una cosa non è da tralasciare, ed è che la scena celeste della Madonna e degli angeli, e la scena terrestre dei pastori, della città, ecc., sono nettamente divise dalla riva del mare.

« Tale è il dipinto di Gubbio, il quale, nell'anno 1399 era già conosciuto, e, secondo me, rappresenta la Madonna nell'atto di ordinare agli angeli di prendere la sua casa da Fiume, e di portarla nella selva di Lo-

reta. Perchè fra le diverse traslazioni che sono ricordate dalle leggende di questa S. Casa, cioè da Nazareth a Fiume, da Fiume alla selva di Loreta, ecc., il dipinto rappresenti proprio la seconda, e non la prima nè le altre, questo è quello che mi riservo di dimostrare nello studio che a proposito di questo prezioso dipinto io spero di pubblicare prossimamente ».

E noi della pubblicazione che il Faloci si ripromette di fare, terremo informati i nostri lettori.

## Schede e appunti bibliografici

Nella ottima *Rassegna Bibliografica* del D' Ancona leggesi un interessante articolo critico di G. Grimaldi sul recente *Studio storico letterario* (Estratto dagli Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Marche, vol. I, fascicoli II e III e vol. II, fasc. I) di *Giunio Garavani: Florentum* di Ugolino da Montegiorgio e i Fioretti di S. Francesco; studio che ha relazione con l'altro dello stesso autore: La questione storica dei *Fioretti di S. Francesco* e il loro posto nella storia dell'Ordine (Roma, Ferrari, 1906).

Il Grimaldi, pur rilevando nell'opera del Garavani qualche inesattezza o lacuna o giudizio non sempre sussidiati di validi argomenti conclude tributando elogio al giovine studioso e volonteroso che col suo saggio ha contribuito ad agevolare molto la via a chi si sentirà l'animo di affrontare e risolvere, in modo definitivo, il complicato problema dei *Fioretti* e dell'origine loro.

Troppo tardi per inserirla nel fascicolo ultimo, dedicato a Fra Jacopone, ci è stata fornita da *Alessandro Bellucci* una lirica umbra antica di carattere ascetico jacoponico da lui trovata nella coperta esterna di un antico codice di Forte Colombo, vetusto monastero francescano. Grati all'amico, la diamo in questo, sicuri di far cosa gradita ai lettori.

. . . . . . . .
o tu che vivi in aoteza
e in grande alegreza
god..... la freza
de la morte chi vene.

Vene la morte
a voi como fura
lo fevie e lo forte
chauno devura.
O tu chi vivi in atura
no te intra paura
de la morte chi vene?

La morte per terra
neiente fa stare
goai chi ella-fferra
che no po scampare,
ni da la soa goerra
no-sse po' reparare
tanto pero che
la morte ne vene.

Correne a provo
la morte chazando
..... ni de provo
no va resgoardando,
ma tuti li-fferre
d'um quarello novo
zoè della-ffreve
chi-ffa bate le vene.

Quando l'omo è più richo
e ten major stato
possa pù tristo
e pù affamato
lassa l'acquisto
e lo mar goadagnato
..... con quisto
a la morte chi vene

O homo dolente
chi non ponni chura
che perdi lo tempo
e la toa zoventura
passi como.....
che la morte te fura
e-lla toa andatura
senper ven mene.

O homo d'ussura
crestiano infidele
or ponni cura
alle penne crudele.
La morte oschura
a drizato le velle,
chomo — ffidelle
per prende te vene.

O zente avara
e de gran chubiteza
teneti ben chara
la vostra richeza
sevave amora
la soa gran do[l]zeza
vegando che in.....
morir ve convene

O gente lassa
chi rompiti le strate
senza pietate
derobati chi passa,
l'inferno v'amassa
l'abondancia de focho
no ve parrà jocho
la morte chi vene.

O gente ripiuna
. . . . . . . .
. . . . . . . .

# Cronache della Mostra

Col numero venturo l'*Augusta Perusia* intraprenderà una rassegna metodica ed illustrata delle opere, che la *Mostra d'arte antica* avrà offerto all'ammirazione dei visitatori.

Per oggi ci è grato informare i nostri lettori circa i lavori del Comitato, il quale ha procurato lodevolmente che dalle varie parti dell'Umbria e di altre regioni d'Italia gli oggetti pervenissero alla Mostra a poco a poco. Ciò ha reso possibile non solo che gli oggetti venissero con ogni diligenza ricevuti e disposti nelle sale di deposito, ma ancora che si potessero compilare i relativi cataloghi, la cui pubblicazione sarà compiuta all'apertura della Mostra. L'opera del Comitato doveva poi rivolgersi a stabilire per tempo i criteri per la disposizione dei tesori artistici, affinchè le esigenze dello sviluppo storico e cronologico dell'arte nostra si conciliassero opportunamente con quelle estetiche: ed anche a ciò si è provveduto. Fu seguito infatti il criterio, che le sale accogliessero, secondo le varie epoche e scuole, non solo le opere relative ad una forma

di arte, ma anche saggi dei preziosi contributi offerti da altre forme alla gloria artistica dell'Umbria. E così, vi saranno sibbene mostre o collezioni di maioliche, di miniature, di orificerie ecc., ma una parte di tali collezioni verrà raccolta presso i dipinti, le stoffe, i merletti, i bronzi, le sculture, gl'intagli ecc. onde si possano chiaramente discernere i rapporti tra le varie produzioni dell'arte nostra. Ciò mentre conferisce alla Mostra una nota di gaia varietà atta a far rilevare ed apprezzare maggiormente il valore e la bellezza delle opere esposte, darà agio a raffronti utilissimi per coloro, che con tanto amore studiano lo svolgimento cronologico dell'arte umbra.

Il metodo preferito circa la disposizione delle opere è encomiabile poi da un altro punto di vista, in quanto mira a raccogliere in gruppi omogenei le varie scuole che fiorirono nella regione. E noi siamo certi, che osservandosi questo criterio, fin dove è possibile seguirlo, la Mostra riuscirà organicamente disciplinata per modo da fissare nell'animo e nella memoria dei visitatori gli speciali caratteri di ciascuno di quei gruppi e scuole e da farne apprezzare i punti di contatto e di differenza.

***

Con sobrietà scrupolosa si è cercato inoltre di ravvicinare i capolavori dei nostri artefici a pochi ma significativi esemplari di scuole diverse, che ricevettero influenza dall'arte umbra, o su di essa la esercitarono.

Pertanto già sono pervenute in gran numero le opere inviate dalle città dell'Umbria e di altre regioni, e già molte di esse sono disposte nelle sale appositamente decorate. Il lavoro procede assai speditamente tanto nelle sale del primo piano quanto in quelle dell'ultimo, le più vaste e meglio illuminate. Ricca è la collezione dei folignati, dei gualdesi, dei fabrianesi pregevoli gli oggetti e quadri giunti da Bettona, Cannara, Deruta, Spoleto ecc. Si ottennero preziosi contributi da Assisi, da Gualdo, da Narni, da Panicale, da S. Severino, da Firenze, da Città di Castello, da Pistrino, da Visso, da Cascia, da Pisa, ecc. Sul conto delle opere già arrivate a Perugia possiamo dare ai nostri lettori alcune informazioni che riusciranno loro gradite. Mercè l'opera attivissima del Comitato e il buon volere del Governo e delle altre Autorità preposte alla custodia del nostro patrimonio artistico è stato possibile raccogliere in Perugia quanto di più cospicuo si trovava nelle varie città umbre e in altre provincie d'Italia. E ciò senza nuocere di troppo alla organicità delle collezioni già esposte al pubblico nei centri più importanti dell'Umbria.

La Repubblica di S. Marino inviava una tavola attribuita a Bernardino di Mariotto, e due quadretti attribuiti a Nicolò da Foligno ed altri pregevoli dipinti. Montefalco dava alla Mostra opere e del Melanzio, dello Spagna Todi inviava numerosi oggetti artistici, fra i quali il prezioso modello in legno della Chiesa della *Consolazione* opera del Bramante: Foligno offriva un nucleo importante di tavole dell'Alunno e di Bartolommeo di Tommaso e splendide oreficerie; Fabriano un'intera e Magnifica collezione dei suoi migliori artefici, Allegretto Nuzi, Gentile ecc.; Corciano contribuiva con Montone, Bastia e Perugia a dare una completa e interessantissima raccolta dai celebri gonfaloni; Gualdo Tadino si rendeva benemerita della Mostra con parecchie tavole autentiche di Matteo e si nutre ormai la certezza di avere all'esposizione anche il celebre polittico di Nicolò dell'Alunno, l'opera più pregevole che Gualdo possiede: Pietralunga non poteva esser meglio rappresentata alla Mostra che da un raro polittico firmato di Ottaviano Nelli da Gubbio: Umbertide inviava statue ed altre opere, Amelia interessantissime pitture, sulle quali la critica è chiamata ad esprimere un giudizio definitivo; Gubbio con vera munificenza ha dato quanto di più prezioso si contiene nelle sue ricche collezioni facendo sì che venissero alla Mostra rappresentati anche gli stupendi saggi di scultura in legno dei Maffei, ed ora sta inviando anche la raccolta delle monete di zecca eugubina: un prezioso trittico dell'Alunno perveniva da Bastia; da Città di Castello dipinti del Signorelli, di Francesco da Castello e bellissime oreficerie; da Spoleto tavole ed affreschi di scuola umbra, una croce astile, paleotti, reliquari e pianete di lavoro delicatissimo; da Trevi opere dello Spagna e di scuola eugubina; da Cannara dipinti dell'Alunno, affreschi votivi, due singolarissime spingarde antiche; da Bettona quadri del Perugino, di Tiberio di Assisi e del Doni, stoffe, alabarde, maioliche ed oreficerie; da Deruta maioliche pregievolissime e rare, alcune delle quali affatto ignote ai cultori e ai critici d'arte, un gonfalone dell'Alunno ed altre cose preziose; da Fossato di Vico, da Lugnano in Teverina, da Baschi, da Citerna e da altre città dell'Umbria molti e interessantissimi oggetti d'arte.

Dal Sacro Convento di Assisi è giunta una incomparabile collezione di paleotti, reliquari, calici, stoffe e i quadri dello Spagna, di Tiberio di Assisi e altri di scuola Umbra.

Fra i sommi artefici dell'Umbria, il Pintoricchio sarà rappresentato colle tavole di Spello, e di Tor d'Andrea, col celebre cartone di uno degli affreschi di Siena, con squisite riproduzioni ad acquarello degli affreschi delle sale borgiane del Vaticano e con altri dipinti, che si spera di potere ottenere fuori dell'Umbria. Il marchese Albrites di Firenze ha inviato bronzi, placche di argento e un bozzetto che si studiere se possa essere veramente di Pietro Perugino, rappresentante il S. Iacopo della Marca della nostra pinacoteca. E all'egregio gentiluomo vadano speciali attestazioni di gratitudine per avere egli generosamente donato quel bozzetto alla Galleria di Perugia.

***

Molte altre opere si attendono da Norcia, da Visso, da Cascia, e nuova suppellettile artistica di rarissimo pregio invierà Città di Castello.

Questi cenni bastano per far comprendere ai lettori, che la Mostra potrà onorevolmente svolgere il suo programma presentando con qualche larghezza molti dei migliori artisti umbri e della loro scuola.

Di altre e bellissime opere d'arte daremo un cenno nel prossimo numero.

Ai lettori è noto poi che i Reali d'Italia si recheranno possibilmente ad inaugurare la Mostra, pronunziandovi il discorso inaugurale lo stesso Ministro della Pubblica Istruzione on. Rava. Anche S. M. la Regina Margherita si recherà a Perugia per visitarvi la Mostra.

Un apposito Comitato si occupa intanto di organizzare pubblici festeggiamenti e decorosi spettacoli teatrali.

S.

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

Digitized by Google

Rivista *di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria,* diretta da Ciro Trabalza * * * * * * * *

*ANNO II.* *NUMERO III.*
Marzo 1907.

Sommario:

*S. Costanzo, presso Perugia,* U. Gnoli. — *Tre città Umbre secondo un araldo toscano del sec. XV,* L. Suttina. — *La Toponomastica dell' Umbria,* S. Prato. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — **Cronache dell' Esposizione d'Antica Arte Umbra.**

In Perugia: *Presso l' Unione Tipografica Cooperativa* * * * * *

# AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Marzo 1907. Fasc. 3.

## S. Costanzo, presso Perugia (1)

AL tempo di Marco Aurelio, e più precisamente all'anno 165 a. c. fissano gli storici perugini il martirio del loro primo vescovo, S. Costanzo. Alcuni asseriscono che dieci anni dopo la sua morte già sorgeva un tempio a lui dedicato presso la città, ma, pur uscendo dalla leggenda, la storia di questa chiesa, che sorge prossima al famoso cenobio benedettino di S. Pietro, è oscura e confusa. Vogliono che due chiese suburbane sorgessero in onore di S. Costanzo: della prima si avrebbe memoria fin dal 964 quando il vescovo Onesto donò la chiesa di S. Pietro e tutti i beni che da quella dipendevano a S. Pietro Vincioli, dei nobili di Agello, che vi istituì una congregazione cluniacense; e in un diploma di conferma di beni dato da re Corrado da Roma nel 1037 a favore di Azzone, abbate di S. Pietro. Questa prima chiesa, rovinata dal tempo, sarebbe stata ricostruita lì presso, e consacrata nel 1205 dal vescovo Viviano, mentre era abbate di S. Pietro Rainaldo, e rettore della chiesa di S. Costanzo il prete Alessio.

Questo è quanto i documenti ci dicono sulla storia di questa chiesa, e ben poco aggiungono le parti antiche che ancora restano, scampate ai restauri ed all'ingiurie del tempo. La piccola facciata, terminata a timpano, con moderne decorazioni in terra cotta, conserva ancora un'antica porta rettangolare, di marmo. L'architrave reca scolpito nel centro in un tondo il Salvatore seduto benedicente; ai lati sono i simboli di S. Luca e S. Marco, e sopra, più piccoli, quelli degli altri due Evangelisti, S. Giovanni e S. Matteo. È una scultura assai rozza e goffa, che ricorda molto, specie nella composizione, l'architrave scolpito da Bonamico che ora si conserva nel Camposanto di Pisa (2). Lo stipite destro è ornato di semplici volute che racchiudono foglie palmate e aguzze, un grifo, un leone, ed una figurina seduta; lo stipite sinistro è variamente ornato a rabeschi, uccelli bezzicanti, figure bestiali, e in alto termina con due tondi, uno contenente il vecchio motivo cristiano delle colombe che bevono nel calice, l'altro un uccello che pur sembra bere in un otre. Gli spigoli sono muniti di colonnine a strie spirali sormontate da minuscoli e goffi capitelli corinzieschi.

PORTA DELLA CHIESA DI S. COSTANZO.

Questa porta fu ritenuta erroneamente per un'opera del 1205 circa, del tempo cioè in cui si crede ricostruita la chiesa, ma per la sua stessa forma rettangolare per il carattere arcaico dei bassorilievi dell'architrave, per la decorazione degli stipiti, ancora timida, stilizzata, incerta, possiamo ascriverla senza tema di errare agli ultimi anni del secolo XI o meglio ancora ai primi del seguente, ed attribuirla con probabilità ad un marmorario abruzzese. Una porta molto simile a questa ed i cui stipiti sembrano lavorati dalla stessa mano è quella di S. Pietro ad Oratorium in Bussi, che reca sull'architrave la data del 1100. Anche nella porta di S. Maria in Cellis presso Carsoli, costruita nel 1132, troviamo riprodotto esattamente il motivo

(1) SIEPI SERAFINO, *Memorie spettanti alle gesta, martirio e culto di S. Costanzo* ecc. Perugia, 1825. — CIAMPINI G., *Opera de veteribus monumentis* ecc. pag. 160. Romae, 1748. — ROSSI-SCOTTI G. B. *Guida illuttrata di Perugia,* p. 114, 3ª Ediz. Peruria, 1878. — GUARDABASSI, *Indice-Guida* ecc. p. 232. — CRUICKSHANK, *The umbrian towns — Grant Allen's guides.* p. 135. London 1091.

(2) Riprodotta dal *Supino*. Pisa, Bergamo, 1905, pag. 36.

che orna lo stipite destro di quella ora descritta (1).

E questo ci fa supporre che la prima chiesa di S. Costanzo non fu demolita e ricostruita dalle fondamenta lì presso, ma che subì solo un rifacimento verso il 1205, che rese necessaria

ALTARE DELLA CHIESA.

una nuova consacrazione; giacchè la porta della chiesa è certamente anteriore a questa data. Di tale rifacimento all'esterno conserva ancora qualche tratto di cortina, e l'abside semicircolare, semplicissimo (2). L'interno serba l'antica pianta di chiesa rettangolare ad una nave terminata da abside e coperta da travature. Gli altari laterali sono moderni e quello maggiore è ornato da una fascia di marmo scolpita a eleganti festoni di frutta e fiori del XVI secolo, ma l'antico altare vedesi ancora addossato al catino dell'abside. È composto da un paliotto formato da una grande lastra marmorea ornata a larghe volute e uccelli, ed accostata da due candelieri: lavoro romano probabilmente del XI secolo. Su questo poggia la tavola della mensa, in pietra rossa del Subasio, che reca nella faccia anteriore la seguente iscrizione in tre righe:

✠ ANNO MLL.CC.V. INDICTIONE VIII IN DIE SCI LVCE. EVGTE. DE DICATA E ECCLE S CSTATI AD HONORE S MAE HONOREM SCOR ET SCAR DEI BEATI CSTATII ET EVSEBII BAT MICHAEL

. . . CETE . . . . IOHIS. B. E S NICOLAI . . . R ALEXIVS FEC FI . . .

La grafia è rozza, le lettere sono goticizzanti, con nessi e segni di abbreviazioni che qui non è dato riprodurre (1).

Null'altro resta di questa antica chiesa: nell' interno una lapide sopra la porta, ricorda che Leone XIII contribuì largamente al rifacimento del tempio avvenuto nel 1894, su disegno dell'architetto Calderini, che vi costruì un porticato esterno sul lato sinistro, e v' innalzò sul centro la torre campanaria.

UMBERTO GNOLI.

(1) La prima vedila riprodotta nel BINDI, *Mon. storici e artistici degli Abruzzi.* Napoli, 1889, tav. 175; la seconda nel BERTAUX, *L'Art. dans l'Italie Meridionale,* Paris, 1904, pag. 557.

(2) Il CRUICKSHANK sembra aver preso le terracotte del recente restauro del 1894, che ricoprono la facciata, per sculture del secolo XII, e dice perciò che questa facciata è una delle più importanti di quel tempo nell'Umbria!

(1) La riporta con qualche errore il SIEPI, l. c.

## Tre città umbre

### secondo un araldo toscano del sec. XV

Di Michelangelo di Cristofano da Volterra, noto (1) canterino toscano e araldo di parecchi signori, la R. Biblioteca Universitaria di Padova possiede un libretto autografo (2), cominciato a scrivere il 1° d'aprile del 1495, nel quale il sollazzevole uomo s'è piaciuto di raccogliere « tutte le poesie e le cose che sono state fatte al mondo « dalla

(1) Per notizie biografiche si vegga il cod. laur. med. palat. 82, autografo, descritto da A. M. BANDINI, *Biblioth. Leopold. Laurent.*, suppl., to. III, Florentiae, MDCCXCIII, col 238 sgg. Di lui sono a stampa *La incoronazione del Re Aloysi* (ved. G. MELZI, *Bibliogr. d. romanzi e poemi cavaller. ital.*, Milano, 1838, p. 298), imitazione de' *Narbonesi* (cf. G. PARIS, *Hist. poet. de Charlemagne*, Paris, 1905, p. 193 sg.), il poemetto *Le mirabili et inaldite belleze e adornamenti del camposanto di Pisa* ristampato in I. B. SUPINO, *Il camposanto di Pisa*, Firenze, 1896, p. 299 sgg. e il rifacimento della storia di Ugo d'Alvernia, in R. RENIER, *La discesa di Ugo d'Alvernia allo inferno sec. il cod. franco-ital. della Naz. di Torino,* Bologna, 1883 (*Scelta*, n. 194).

(2) Il cod. reca il n. 235 è cartaceo e conta 73 carte non num. A c. 1ª si legge il titolo *Opera bella de tutte le cose.* La descrizione delle città principia a c. 13ª.

creaçione de quello in qua » (1); ma la promessa ch'egli senza scrupolo soverchio ci fa, ben poco, invece, a dir vero, ci rende appagati; chè, dopo un accenno alle sette età dell'uomo, viene un compendio assai breve di storia universale, cui tien dietro la descrizione di alcune città italiane e straniere, seguita da tre capitoli in terza rima, composti ad esaltazione di Roma, che chiudono il codicetto.

Nel mentre mi riserbo di occuparmi presto altrove di tutta la curiosa raccolta che pure qualche nuovo ragguaglio ci offre intorno alle vicende del trombetto volterrano, mi torna gradito divulgare qui intanto le notizie concernenti alle città dell'Umbria che in essa rinvengo. Perugia, Spoleto e Foligno han richiamata l'attenzione del buon Michelangelo il quale ne fa una succinta istoria ed accenna all'aspetto ch'esse avevano al tempo suo.

LUIGI SUTTINA.

[*R. Bibliot. Universit., Padova, cod. 235*].

PERUGIA.

c. 39ᵇ Perugia, città nobile e anticha, la qual fu già in Toscana la prima e al presente è lla terça. Fu edifichata dalli Ateniensi ouero Achei, secondo Varrone, Papia, Bencio e Justino; da un altro altore trouo l'edificasse ouero acrescesse un troyano ditto Perugio il quale li puose il nome suo e fù poi sugetta de' Romani per che fu edificata 25 anni innançi che Roma, dopo la morte di Alexandro magno la quale fu 324 anni e condusseui molti populi e fu molto magnificata. E dopo la morte di Iulio Cesare Ottauiano Augusto u'asedio Lucio Antonio e Marco Antonio suo fratello e non posendo più sostenere per la gran fame li Perugini, Ottauiano la prese e destruse la quasi tutta e poi lui medesimo esendo potente la fe' reedificar e circundolla di mura e consumalle il nome primo ben ui agiunse Augusta. Questa città è in su 'n monte, el suo paese fortissimo. E ben che ui sieno istati fra lli suo' ci tadini molte desensione e parti e molti gran tiranni, qualche uolta à sostenuto molti afanni e anco e stata asai tenpo in liberta e sotto posta alla chiesa. Sonui molti templi belli e ornati e gran palaçi e torre assai el suo paese fertilissimo d'ogni cosa e il lago che fu ditto Transimeno; e già li gotti la tenero anni sette sediata li quali al fine la preseno e abruciaronla, e Santo Arculano per la

c. 40ᵃ fede di Christo ui fu martiriçato, suo uescouo e senpre furono li Perugini nelli fatti d'arme excelenti. E usciro de quella città molti valentissimi capitani e molti excelenti omini come fu Bartalo, Baldo, Angolo, Pietro fratelli e principi etc., dottori di ragion civile e canomica e altri omini excellenti asai e gran conduttieri di gente d'arme.

SPULETO.

c. 53ᵇ Spuleto, città in Umbria overo nel duchato, nelle guerre e tomulti di Lensandro papa fu da Federigo disfatta, benchè innanzi due altre volte fu sachegiata e guasta. El quale Federico comandò che tutte le vergini fusseno violate e così le vergine ancora delli monisteri e lli omini tutti menati prigioni. Innançi a questi tempi questa città fu da Theodorigo, re de de' Gotti, riedifichata e da' Gotti prima fu didisfatta e poi fu riedificata da Narsete eunuco avendo superato li Gotti. Pigliandola poi li Longobardi per la degnità di essa città ordinorono ch'ella fusse el capo e lla sedia de' loro duci e principi; però quella provincia si chiama il duchato vulgarmente di Spuleto. Al presente questa città à una rocha degnisima e quasi la prima di tutta Italia, la quale oltra a l'altre belleze À dentro belli edifitii e vari arti sani

c. 54ᵃ ancora vi abitano dentro. Secondo Liuio fu colonia de Romani. Alla qual venendo già Anibale dopo la rotta del lago di Perugia che lui dette a' Romani fu come ignominia grandissima dalli cittadini e populo discaciato. E fu ancora di uari confessori ornata et omini plecarissimi.

FULIGNO.

c. 54ᵇ Fulingno, città nella provincia di Umbria, fu già dalli omini di Todi edificata e poi da' Longobardi da' fondamenti fu disfatta; essendo poi istata riedificata fu asediata da' Perugini e molto afitta e al fine presa e alle loro genti d'arme data a saco e quasi tutte le sue mura disfatte. Per la qual cosa il papa interdixe Perugia, li citadini della quale per absolutione pagaron centomila ducati per rifare li danni del populo di Fuligno e simil le mura di quella città.

---

A c. 58ᵃ cominciano i capitoli de' quali do la didascalia ed il capoverso:

Cap.° brano de Michelangelo Trombetta.

. . . . . . . . . . . .

| Romolo trono Roma edifichaua.

c. 67ᵃ Cap.° de trionfi Romani de Michelangelo tubicino e delli ufizi de Roma.

. . . . . . . . . . . .

| In nel principio della monarchia

c. 70ᵃ Capitolo della gloria delli Romani composto in terza rima per Michelangelo de Christofano, trombetta del zentilissimo signor di Piombino.

. . . . . . . . . . . .

| Inperator d'ogni altro imperatore.

(1) Cod. cit., c. 1ᵃ.

# La Toponomastica dell'Umbria

## Saggio linguistico-psicologico

*(Continuazione vedi fascicoli 1-2).*

A proposito poi dell'orografia dell'Umbria giova notare l'etimo greco dell'omonimo lago umbro di conio greco θρασύμενος, (1) il cui senso è ardito, impetuoso; cfr. il fiume francese di conio greco eziandio Ῥοδανός (sottintendi: ποταμός) equivalente ancora esso a: rapido, impetuoso; non v'ha dubbio che

(1) Adesso: *Lago di Perugia*.

la giacitura declive del lago umbro, e del fiume francese dovrà essere la causa fisica dell'impetuoso, rapido corso delle costoro acque. All'ordine medesimo di topografia riguardante il nome della fonte del Clitumno predetto, voce derivata pure dalla greca κλιτούμενος = declive, cioè che segue un pendio cfr. κλιτός = che va in pendio, κλιτύς = pendio, collina (vedi anche, l'analoga voce lat. *clivus,* tema *cli* = collina) dal verbo greco κλίνειν, inclinare, che nel volgare nostro diviene: chinare.

Ad ogni persona colta apparirà evidente l'efficacia cosmogonica e antropogonica dell'acqua, dalla quale piacque a molti antichi saggi, e specialmente a Talete Milesio vagheggiare la primigenia emersione dei mondi, onde fu indotto già Pindaro ad esclamare in una sua ode Pythia: Ἄριστον τὸ ὕδωρ e Giuseppe Regaldi a esordire l'omonimo poema polimetro: « Ottima è l'acqua ». Poco sopra si è notato che *Apa* in sanscr. (può aggiungersi dopo anche in daco-rumano) equivale ad acqua; non mi stupisco punto poi che nel mito vedico dall'acque del mare si favoleggi essere nati la Venere-Fortuna *Çri-Laemi,* (come *Afrodite* ancora e Venere dall'equorea spuma nel mito greco-latino) e insieme ad essa parimente *Dhanvantari,* medico del Dio Indra, *Kamaduh,* o *Kamadenu* (cioè: quella che si mugne a piacere) o la Vacca dell'abbondanza, e *Kalpavriska,* o *Kalpadruma,* l'albero della cuccagna; ecco perchè in sanscrito il tema *Ka* indica tre analoghe idee: l'acqua, la felicità e la gioia, ed ecco anche la ragione cosmo-antropogonica, per cui nei Vedi le acque vengono salutate: *ambas,* o madri. Si noti che in ebraico-fenicio la fonetica pronunzia della lettera *M* cioè *Mem* equivale nel tempo stesso ad acqua e a madre; questa lettera corrisponderebbe al segno ideografico del bacino o serbatoio d'acqua *(Mesan)* secondo il Van Drival, il Salvolini e il Lenormant, e così la maiuscola (M), come la minuscola (m) e la sintesi grafica, o abbreviazione della linea a spirale ⁓ ideogramma dell'acqua con le sue onde, in quanto ne riproduce co' due primi angoletti acuti M le due prime onde, invece la N sola ne riproduce uno e mezzo, giova notare l'M (Mem) acqua, poi madre, e l' N in ebraico-fenicio (Nun) = pesce, figlio, è naturale che nascendo e vivendo il pesce nell'acqua (dolce o salata poco importa) che l'acqua sia la causa, la madre, preceda l'effetto (il figlio) e ne sia maggiore di mole; si aggiunga poi che l'M. egizia è l'abbreviazione dell'egizie voci: *Man* e *Mon* in varî testi; ecco perchè tra i varî ideogrammi egizi di questa lettera vi è pure quello dell'avvoltoio, simbolo della maternità, dell'attenta protezione amorosa, della Provvidenza e si appella *Man,* madre, la *Mem* fenicia, secondo il Salvolini, deriverebbe dalla tachigrafia jeratica dell'ideogramma del bacino predetto *(Meran).* Un altro ideogramma egizio forse analogo è la cintura, chiusura, *Ma, Memaui, Memo,* simbolo forse della cerchia dell'utero materno. Anche un segno ideografico egizio, rappresentante un braccio, che tiene un globo, o un vaso, azione di offrire, *Ma, Moi* = da dare si riconnette all'idea pure della madre, la provveditrice della famiglia, la *mulier* dei Latini (quasi *mulcer,* dicta: a *mulcendo,* la mugnitrice del latte da compartirsi tra la famiglia); cfr. il noto proverbio volgare livornese: *Chi fa più di mamma inganna* e l'altro: *Chi ha mamma non pianga e chi ha babbo non sospiri,* fatta ragione dei tanti beni, onde è così cortese la madre alla famiglia; *Mu* in quichè vale tutto quanto nasce e cresce umido e caldo, è la terra umida, emersa dall'acqua, la putrefazione poi espressa da muk, simbolo genesiaco, fondato nella nota sentenza: *putrescat ut resurgat,* invece rappresenta lo sparviere, l'uccello d'oro (*Baieth,* che presso gli Egizi è simbolo dell'anima, e della vita) e la superficie del mare. Sopra si è notato che in sanscrito: *Apa* (e così pure in daco rumano) vale aqua, si è visto *ambas* nei Vedi le acque venir salutate quali madri. Non è quindi a stupire che nell'antico messicano *Atl* significando acqua ci dà la lettera *A,* corrisponde pure al numero uno (1), come pure *aleph* in ebraico e *alpha* in greco, simbolo del principio, dell'origine d'una specie di cose; peraltro la lettera *a* corrispondente anche al primo dei dieci giorni in chinese detto *Kia,* carattere, secondo l'illustre sinologo, il Paravey, pronunciato in alcuni alfabeti pure col suono *M,* corrisponde anche a questa lettera, la prima della seconda serie nell'alfabeto fenicio, come l'A è la prima lettera della prima serie. Giova poi notare il frequente accoppiamento delle due lettere *A* ed *M* in alcune parole: *Ambas* = madri, etc. *Am,* donde *Amma,* nutrice (*mala* sl.) *Matar,* Μάτερ (dorico); Mater, indo greco-latino, cfr. *Maia,* la lettera madre. Tale scambio di lettera non deve indurre quindi stupore, dove si pensi che uno dei caratteri ideografici messicani dell'*A* è il segno della Mezzaluna *(Manik),* leggermente modificato, secondo Brasseni de Baurbourgt, che offre alla propria superficie una macchia nera, la quale sembra essere quella del vulcano della luna *Metztli,* e più basso un altro, il segno più considerevole forse del grande vulcano *Nanahuatl.* Il carattere intiero quindi è il simbolo di *Quetzal-Coatl,* cioè della terra, inghiottita dall'acqua; cfr. in quichè *A-ton-i,* significante: « l'Acqua battente, simbolo del vulcano, o del grande albero, che riappare sulla superficie delle acque col vero *Signore* delle popolazioni salvate dal naufragio, è il vero *El*

(1) Nella serie dei numeri *Ata,* in messicano, vale uno.

(Cfr. *Eli* ebr. Dio, Primo Principio d' ogni cosa, come il *Sole di giustizia*) (1). È questo che si ritrova nel secondo *A* dell' alfabeto Maya, molto male rappresentata da Landa, ma che ne offre una testa di sparviero, simbolo d' Oro, o dei flutti, il cui occhio è per l'appunto il gran vulcano, ricinto di punti, che indicano gli altri vulcani, cfr. pure l'aquila, o lo sparviero *Akoom* presso gli Egizi, carattere usato per indicare la lettera *A;* la corrispondenza toccata sopra fra l'*A* e l' *M* e i loro ideogrammi giustifica l'analogo ideogramma egizio dell' *M* che si pronuncia *Mo* e che indica pure lo sparviere, l'uccello d'Oro (*Barieth* il simbolo egizio dell'anima e della vita) e la superficie del mare; cfr. queste analoghe parole peruviane spettanti all' idea messicana primigenia dell' *A* (Atl) acqua: *armani* = bagnarsi, sk *ardra* = umido, gr. ἄρδειν; *antay* = bottone, fiore gr. ἄνθος, simbolo della vita, espressa con la idea dell'acqua dall' A, uovo, donna incinta spettante alla idea stessa di vita, sk. *anda,* uovo, bottone di fiore, (cfr. l'acqua primigenia, su cui, secondo le veridiche leggende galleggiava l' uovo cosmico di Bhrama, da cui sarebbero emersi appunto i mondi). Al carattere messicano *Atl,* indicante l'acqua e la vocale A, nell' antica scrittura chinese il Paravey ravvicina l' antico carattere *Yng,* indicante donna incinta, animale che porta de' piccoli, madre, (cfr. l' analogo senso della M) simbolo della rana. Un altro ideogramma dell' *A* presso i Maya è una specie di stivale o zampa; il predetto carattere maya pare identico al segno dato per il mese: *Iti-tl,* o *Tititl* nella tavola geroglifica riprodotta dal generale Doutrelaine (2).

Il commentatore anonimo di questo monumento curioso non scrisse mai alcunchè a vanvera, ma dimostrò di essere appieno iniziato negli antichi misteri del suo paese. Questa gamba è infatti una gamba di sariga o di coniglio, ideogramma della terra inghiottita; si noti che « *iti-tl,* o *titi-tl* significa: la vitalità nel ventre » o « la vitalità centrale, che anima la terra prima e dopo il cataclisma, di cui le acque sono indicate dalla testa di un animale, gatto, tigre, o sciacallo, che sormonta la gamba in questione. All'idea poi dell' acqua espressa dalla lettera *A,* secondo le predette osservazioni si riconnette, a giudizio del Van Drival l'ideogramma egizio del l'A, che rappresenta una canna e si pronunzia *Ake,* = canna; giova notarne l'analogia ideologica, perchè nell' acqua o meglio nella terra umida molto attecchiscono le canne e i giunchi, cfr. il precitato passo dantesco del Purg. c. I allusivo ai giunchi. Lo scambio frequente fra i due nomi *A* ed *E* in molte lingue, come pure quello notato sopra si connette appieno all' ideogramma egizio dell'*A (Ake)* significante la canna l'altro dell *E* che ci dà l'ε minuscolo greco, significante: piantagione di loto, pure acquatica, e il segno ☐ fenicio o samaritano, come pure il greco E ci presentano manifesta la immagine di un mazzo di loto, specialmente dove, anzichè in senso verticale, orizzontalmente si disponga: ☐. Si osservi poi che la *He,* fenicia come pure il suo raddoppiamento grafico-fonico, cioè la *Heth,* secondo il Lenormant, significano: esistenza, vita, e secondo Court de Gibelin hanno il riscontro loro nel carattere ideografico chinese *Seng,* significante: vita, esser vivo. Soprattutto la *He* vuolsi riguardare nel sacro tetragramma di Dio *I-he-ho-ua,* o meglio: *I-he-ho-ué* (Colui che è, alla terza persona suo psicologico ideogramma cfr. il nome che nella Bibbia stessa di sè dà Iddio, indotto a parlare a Mosè: *A-he-ho-uè: Ego sum, qui sum: Io sono chi sono* alla prima persona); siffatta lettera *He* é la centrale nella citata ebraica voce; questa lettera ci esprime l'essenza di Dio nell' idea della Vita, come anima del tutto, dell' Universo, Dio, l'essere immateriale per eccellenza; il dotto sinologo Perny identifica il predetto sacro tetragramma *Ihehoua* con l' *Y-he-ou-y* di Saotse « Colui che fu, è, e sarà, l'Essere, l'Intelligenza e la Vita; poi la *He* non meno che la *Heth* in ordine al verbo ebraico *heh* = essere preso in senso latissimo e poi tutto quanto esiste, vive, cioè la materia che soggiace ai sensi, la terra, simbolo della vita, la terra arata, verdeggiante simbolo sensibile della vita per l'ovvia evoluzione dall' idea del Creatore a quella del creato, espressa così bene dal Divino Poeta nel c. XIII del Paradiso, v. 52-54 così: « Ciò che non muore, e ciò che può morire Non è se non splendor di quella idea, Che partorisce amando il nostro Sire » (cioè Dio).

Il predetto monosillabo egizio *mo* in nahuatl è l'Essere per eccellenza; questo monosillabo entra in molte parole messicane col senso di terra madre e altrice degli esseri, di terra madre o di madre della terra (per es. in *Oxomoco,*

(1) Il simbolo predetto di *Quetzal-Coatl,* o della terra inghiottita dall' acqua è quindi per conseguenza l' immagine di Osiride e Adone, di cui le donne siriache piangevano la morte. Si noti che il Bunsen, *Egypt's in universal history,* vol. IV, pag. 290 e seg. nell'*A* scoprì *El,* e tradusse Adone per Forte, Signore, Possente; cfr. l'*Aleph* ebraico-fenicia equivalente a Principe, Signore. Il Bourbourg osserva con la solita sagacia che la voce *Adone,* tradotta secondo il gruppo delle lingue messico-guatemalesi offre varie idee, tutte attenenti alla principale, ma sopratutto al dio risuscitato, con la terra uscita dalle acque. *A-don-i, a-dan-i,* secondo l' antica lingua di Haïti significherebbe: « colui, che possiede, o il padrone della terra secca, della vita » e *Anton-i* in messicano vale: « colui che beve il calore dell'acqua » e in quiche vale poi: « l' acqua battente ».

(2) *Rapport sur les Ms. Mex. de la Coll. Boban* negli *Archives de la Comm. scientif. du Mexique,* t. III, pagine 127-8, 14.

*Xmucane Amargâ, Omorgô,* essa è la personificazione d'Iside, dell'America australe, secondo Brasseur de Bourbourg (cfr. pure le voci messicane: *Mil, Milli,* campo coltivato, terra lavorata; *Omayoco* sarebbe il luogo della centrale superficie delle acque). I simboli vari genesiaci della *M* potrebbero giustificarsi col fatto che in copto *mac,* o *mec* significano: produrre, nascere, in lat. e in gr. i temi *mag* e μεγ indicano aumento, incremento effetto dell'anteriore idea, e i differenti esemplari del *Rituale liturgico* sostituiscono spesso quella parola con l'espressione tropico-figurativa dell'immagine d'una donna che si sgrava d'un bambino, immagine che si è trovata pure nell'antico carattere chinese *Yng* dell'arcaica scrittura, corrispondente. secondo il Paravey, all'ideogramma della rana spettante alla lettera A, ma siccome la madre appunto è quella che protegge, custodisce il suo bambino, così non è a stupire che fra le parole attenenti all'*A*, e alla *M* vi siano verbi di tale senso; difatto, secondo il Lopez, il verbo peruviano *av* = difendere, proteggere, ideologicamente si riconnette all'ebraico: *maghen* = coprire, circondare, proteggere; questo ufficio pietoso compie tanto la madre donna, quanto la terra madre; questa è la ragione, per cui, secondo lo stesso Lopez, dall'antico verbo peruviano: *mamani* = succhiare, nutrire deriva la voce della stessa lingua: *Mama,* (1) madre (cfr. il franc.: *maman,* e l'italiano: *mamma,* reduplicazioni popolari ad un tempo intensive-vezzeggiative del tema sk. *ma* = nutrire, ond'esordiscono il sahsk *matar* il gr. dorico μάτερ, il lat. *mater,* e l'it. *madre*). Perciò la terra (in ispecie l'Italia) per dirla con Virgilio: « Magna parens frugum, et virûm, nella Canzone all'Italia di G. Leopardi è detta: « Alma terra » e in quella del Petrarca: *Ai Grandi d'Italia,* str. 3ª v. 19, str. 6ª v. 2-6 se ne dice così: « Non è questo il mio nido, Ove nudrito fui sì dolcemente? Non è questa la patria, in ch'io mi fido, Madre benigna e pia Che copre l'uno e l'altro mio parente. Vedi pure *Canz.* p. IV, Canz. I a Giacomo Colonna, str. 5ª, v. 13: « Quest'antica madre » (la terra patria, l'Italia); e la II a Stefano Colonna il Giovine (giustamente, secondo il Carducci) str. 6ª v.º 11: « Tanta e tal madre », cioè Roma, questa idea vuolsi ricollegare alla precedente del 4º verso: quella gentil donna », e altra contenuta nel 7º v. della strofa 2ª: « venerabil chioma ». Lo stesso Petrarca nella stupenda latina epistola: *Ad Italiam* l'appella con affetto, secondo la versione metrica volgare di

(1) Onde la mamma sarebbe la nudrice, l'alimentatrice del figlio; cfr. pure l'altro verbo peruviano *mallini* succhiare, alimentare, e la terra l'alimentatrice dell'uomo co' suoi prodotti, e la custode poi e protettrice della salma di lui.

Pier Agnolo Fiorentino: O Madre, v. 46, sulla fine poi aggiunge: « Grati riposi alla mia vita stanca Tu m'offrirai, nè quando alfin si estingua, Quanta polve a coprir mie fredde membra Basti mi negherai, v. 17-20, e quindi chiude nello stesso modo l'epistola v. 28: « ..... Salve o madre o grande Tra quante il mar terre circonda, salve ».

Nell'ammirabile suo *Carme de' Sepolcri* Ugo Foscolo (memore de' due passi della canzone e dell'epistola *All'Italia,* sopra citati, contemperandoli maestrevole insieme ce ne offre questa felice imitazione) v. 33-8: « pia (sopra nota l'espressione petrarchesca: *benigna* e *pia*) la terra Che lo raccolse infante e lo nutriva Nel suo grembo materno ultimo asilo Porgendo (l'uomo) sacre le reliquie renda Dall'insultar de' nembi e dal profano Piede del volgo ». L'unica differenza è che qui occorre l'idea generica della terra, non dell'Italia, considerata però quale affettuosa madre » onde si ravvisa pure la reminiscenza virgiliana del v. 96 del III dell'*Eneide:* « Antiquam... matrem », e l'altra petrarchesca, v. 89 del cap. I della Morte: « *La gran madre antica* ». Infatti « homo » per dirla con Cicerone *terrae filius,* è detto ab *humo* (1) nel 1º giorno di quaresima, poco rileva che ciò gli torni grave, deve sentirsi dalla chiesa giustamente, nell'atto di ricevere uno spruzzo di cenere sulla fronte: « Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverenteris ». Perciò nella romana storia si commenda oltremodo l'atto pietoso di Bruto, chinantesi a baciare la terra italica, sua madre, nel ritorno da un viaggio in estranei paesi; cfr. pure in Silvio Pellico, la tragedia: *Francesca da Rimini,* l'entusiastica apostrofe di Paolo all'Italia:

> D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
> Polve d'eroi non è la polve tua?
> Tu agli avi miei valore desti e seggio
> E tutto quanto ho di più caro alberghi.

Che poi la terra sia generatrice di tutti gli esseri viventi spettanti, per dirla col Foscolo,

(1) La voce *humus,* lat. donde *homo* (come dall'ebr. *adama* = terra rossa, il nome del primo uomo « *Adamo* ») deriva dalla sk. *bhumi,* che si riconnette al verbo sk. *bhu* essere (cfr. l'identico ingl. *be*), nascere, vedi il gr. φύειν nel doppio senso di nascere, ond φύσις = natura, e di essere, donde il tema φυ, lat. *fu* che forma i tempi secondi del verbo *esse* ne' vari modi nella lingua latina e negl'idiomi neo-latini; però in sanscrito il tema *bhu* prende pure il senso attivo di generare, quindi *bhumi,* lat. *humus* è la terra generatrice, e altrice di biade e d'uomini a un tempo, a dirla con Virgilio. Ecco perchè nel VI dell'Iliade occorre la patetica similitudine omerica: « Qual'è la generazione delle foglie, tal'è quella degli uomini »: vedi l'altra non meno patetica di I. Pindemonte, Carme de' Sepolcri:

> Come il cader dell'autunnali foglie
> Ci avvisa ogni anno che non meno spesse
> Le umane vite cadono e ci manda
> Sugli estinti a versar lagrime pie.

*Carme de' Sepolcri*, memore in parte del Petrarca, v. 5, alla: « Bella d'erbe famiglia e d'animali », ce lo provano prima il Milton, che, nel lib. VIII del suo poema: *Il Paradiso Perduto,* induce l'arcangelo Raffaello descrivente a Adamo l'atto della creazione del mondo a ricordare il moto convulso della vitalità interna della terra, quando ella riceve « sulle penne tese dei quattro venti » il taumaturgico alito dello Spirito Divino, e tutta compresa di esso la mirabile generazione dalle gravide glebe della predetta doppia famiglia; V. Monti, nella sua *Bellezza dell' Universo* fece sua la maravigliosa dipintura miltoniana, e a noi la offerse in eletta italica veste. Quindi la convenienza del senso di φέρειν, e *ferre* in greco e latino, (scambio dell' effetto posteriore per l' antecedente causa cioè di portare invece di aver prodotto) e di *fertile* e *ferace* dal verbo *ferre* = portatrice per produttiva, feconda, ubertosa, voci riferite alla terra, perchè questa generosa madre, per dir così, è la gran *balia* (a *bajulando* nel senso di portare, o meglio di sopportare, sostenere) di tutti gli esseri viventi fatti uscire dal suo materno seno, come la donna è la vera balia (o portatrice in collo), nello schietto e originario senso della parola, dei teneri figli, che non sono in grado ancora di reggersi e sostenersi da loro sul suolo. Ha piena ragione indi Emilio Zola nell' indurre verso la fine dell' omonimo rinomato suo romanzo il suo Ivan a rivolgere alla terra un' entusiastica apostrofe e a salutarla pure col dolce nome di madre.

L' evoluzione filo-psicologica dell' idea di generatrice, madre, nutrice dall' acqua alla terra non desta maraviglia, pensando al carattere cosmogonico dell' acqua, e all' emersione perciò della terra, che ne fu resa feconda, e ne ritrasse la virtù e l'efficacia quindi generatrice e altrice, tantopiù dove si pensi che il mondo forma il così detto: *globo terracqueo.*

Court de Gibelin nella *Mem* fenicia ravvisa giustamente, in ordine alle osservazioni fatte sinora, il significato di albero, perchè uscito dall' acqua, o dalla terra emersone, onde, a detta di Brasseur de Bourbourg, *Omoyoco* = luogo della superficie centrale delle acque, ed *Omyocan* o l' abbreviazione sua *Om,* od *Hom* l' albero mistico, o il paradiso terrestre dei Messicani. Cfr. pure il carattere cosmagonico dell' albero come il *Pippala,* e l' *Acvalta* indiano, il gran frassino scandinavo *Yggdrasill,* sotto la cui arcana ombra stanno le tre fatidiche sorelle, cioè le tre cosmogoniche Parche, le tre Norme: *Urda, Verdandi,* e *Skulda* (Passato, presente e Futuro). La *Mem* considerata nel senso di albero essere produttivo, pure viene dal Court de Gibelin ricollegata con l' ideogramma chinese *Tsao* che vale pianta e pure, diversamente pronunziandosi, offre la stessa forma della *M* fenicia; questo filologo francese nel confronto fra le fenicie lettere e gl' ideogrammi chinesi dal valore fonetico di questi prescinde solo tenendo conto dell'affinità grafica e dei nomi d' entrambi. All'ordine stesso d' idee spetterebbero due ideogrammi egizi: la radice d' un albero o d' una pianta: *Moldg,* virgulto, propagine, e una specie d' aratro Mahro, che vale pure: seminagione, coltura; per l' analogia toccata sopra degli ideogrammi spettanti alle due lettere *M* ed *A* si ricordino le voci peruviana, sanscrita, e greca; *Antay*, *anda* ἄνθος di simbolo della vita (donna incinta o madre, uovo cosmico, bottone di fiore.

Pertanto dalle osservazioni fatte sinora come per legittima conseguenza diretta derivante dalle premesse d' un sillogismo ne viene che l' Umbria quale paese acqueo, umido, indi fecondo, ubertoso dovrà meritamente salutarsi col gentile nome di Verde (1) (sottintendi: terra) cioè: Itala *Irlanda* (o verde terra), perchè lussureggiante di rigogliosa vegetazione. Se pertanto la Virgiliana: « Magna parens frugum Saturnia tellus, Magna virum » in grazia della piena esuberanza della sua tellurica vita fu detta: *Il Giardino d'Europa,* e la Toscana: *Il Giardino d'Italia,* come contigua tanto a questa, e quasi appendice sua, meriterà l' Umbria per anco d' esser detta: *Il Giardino d' Italia,* (2) molto più quando si pensi agli entusiastici due versi del patetico stornello politico di Pietro Thouar:

Io l' ho visto il vessillo benedetto
Da capo sventolar sopra la torre (3)
Il Marzocco (4) lo tien fra l' unghie stretto
Perchè nessuno glielo vada a tôrre.
Dei tre colori, (*bianco*, *rosso* e *verde*) quando è rivestito
Palazzo vecchio par ringiovanito,
Quando splendono al sole i tre colori,
Ringiovanisce la città dei fiori,
Quando risplenderan sull' appennino (5)
Tutta l' Italia (6) diverrà un giardino.

Chi stupirà dunque, che la verde Umbria, Itala Irlanda, giardino d' Italia, al nord e al sud sia limitata da due città, una del confine ro-

---

(1) Cfr. nella cantata di Beppine i v. francesi di A. De-Musset all' Italia : « Fa rive fleurie Fou jours plus jolie ».

(2) Sottintendi : di Palazzo Vecchio a Firenze.

(3) Arme della repubblica fiorentina, cioè: un leone giacente con un giglio bianco in una branca.

(4) Cioè : Quando l' Italia intiera sia rivendicata in libertà, fonte inesausta di felicità, gioja, perciò di rigoglio di vita fisica, intellettiva e morale.

(5) Indi anche l' Umbria.

(6) *Hortus* e *chors, chortis,* cortile d' un casolare vengono ambi dal gr. χόρτος, chiuso, recinto; la prima forma pare, perchè più attuata, la più antica; la stessa evoluzione ideologica si incontra nella voce: *paradiso,* (voce d' origine persiana) = parco, orto, giardino, poi per tropo: giardino celeste, luogo sortito ai giusti, ai beati, dove si pensi all' originario senso della voce: luogo chiuso, recinto.

mano: *Orte* (cfr. anche l'*Ortona* abruzzese e l'*Ortanova* pugliese) e l'altra del confine toscano: *Cortona,* il cui greco latino etimo comune χόρτος (recinto, orto) dà loro il senso di orti, giardini?

A quest'ordine d'idee si ricollega l'aspetto ameno della maggior parte dell'Umbria, che secondo la vaga immagine del predetto stornello politico di Pietro Thouar, dovè divenire un vero giardino, quando risplendette inalberata sopra i suoi monti maestosa la nazionale insegna dei tre colori, cioè quando sottrattasi al mal governo papale, riacquistò la sua libertà. Senza dubbio il bardo fiero della libertà Giosuè Carducci non avrebbe inneggiato così entusiastico alla fonte del Clitumno, formato dal ruscello: *Le Vene,* discendente dal colle di Passignano, frazione di Campello, se dall'amenità di questo nuovo Posilipo (παύσις λυπῆς,) cessazione di pena, consolazione diletto) al canto non avesse ricevuto l'ispirazione. Chi sa che, indotto dai ricordi classici delle virgiliane: « rosea rura Velini », praterie amene, che di gaia cornice allegravano i varî bacini, in cui anticamente si divideva il lago Velino e della ciceroniana rediviva *Tempe* della campagna di Rieti, abbia ravvisato nel comune tema *ven* del ruscello *Le Vene,* che forma la fonte del *Clitunno*, e del nome latino della bellezza e grazia: *Venus* (1) (donde poi: *venustà* (leggiadria) e poi della rispettiva Dea sì estetica sintesi dell'amenità e gaiezza del luogo, di cui va tanto gioconda la vicina Spoleto. Forse che l'amore in genere non deriva dalla contemplazione della bellezza, onde i Greco-latini favoleggiano la dea di questa madre del dio di quello, e Silvio Pellico nella tragedia: *La Francesca da Rimini* per bocca di Paolo fa dire all'infelice donna tanto a lui cara: Vedesti, udisti e non amasti umana Cosa non è...? Forsechè dalla contemplazione dell'amenità (*Venus,* del loro paese non saranno stati gl'Italiani, e specialmente gli Umbri, tratti a rivendicarsi in libertà *(venia)* e a farsene prodi *vindici* e campioni (2). Come il nobile cuore, la fervida fantasia e l'alto intelletto di Giosuè Carducci non avranno dovuto accendersi d'entusiasmo dinanzi al ridentissimo verziere fra cui trascorre il ruscello: *Le Vene* e ne zampilla tersa, nitida come specchio la fonte del Clitumno, e derivarne l'estro ispiratore del peana maestoso della libertà e disporsi ad offrirsene vindice imperterrito ed assertore! Forsechè non vanno d'un modo financo nella lingua (cfr. in greco ἔρως, ed ἥρως, amore ed eroe, questo derivato da quello) la forza dell'animo, del cuore e la possa del braccio? Ebbene per la relazione che passa non solo tra l'animo e il corpo, ma fra le varie facoltà dell'uno e quelle dell'altro non si potrà eziandio ravvisare stretto nesso tra il detto sentimento dell'animo, risvegliatore dell'effervescenza nella fantasia, e il mirabile rigoglio della poesia vanto dell'eroe del pensiero?

Si è visto pocanzi che per le speciali sue condizioni topografiche, mercè l'acqua fecondatrice, di cui abbonda l'Umbria è a buon dritto salutata verde, venendo a rappresentare fra noi l'Itala Irlanda per il pieno rigoglio della sua lussureggiante vegetazione, perciò ivi è in grande onoranza l'agricoltura, fonte di ricchezza costante all'uomo. Nè ora solo, ma presso l'antica età essa fu scopo di pensiero costante al genere umano ignaro delle arti e scienze, come lo rivelano i seguenti nomi comuni ad animali domestici (utili assai all'agricoltura) e a paesi; così zoologico è l'etimo del nome d'Italia, proprio solo dapprima d'una sola provincia, poi esteso alla penisola intiera. Infatti la voce *Italia* deriva da ἰταλὸς (per Fιταλός) significante in dorico: giovine toro, o vitello (lat. *vitulus* tenue modificazione del gr.: Ιιταλὸς) indi l'Italia, e indi anche l'Umbria: la terra dei giovenchi o vitelli. Così pure Beozia, in Grecia, lat. *Boeotia*, gr. Βοιωτία (ἀπὸ τοὺς Βοῦς) vale: paese de' buoi; forma dell'agg. femminile (sottinteso γῆ, terra); parimente Eubea, (lat. *Euboea* gr. Εὔβοια, da εὖ e Βοῦς, Βόος, bue, acc. plur Βοῦς, significava l'isola da' bei buoi). Essa, una dell'Arcipelago è detta oggi: Negroponte (forse dal color fosco del circostante mare; vedi per la stessa ragione il nome del così detto: *Mar nero*). Un'isola del golfo Salonico fu chiamata: *Egina, Aegina* lat gr. Αἴγινα dal nome αἴξ, αἰγός, capra, cioè: isola delle capre. Questa voce nel senso metaforico di flutti, ondate (purché alla voce capre si unisca sottinteso l'aggettivo bianche), (1) ha dato origine a due nomi geografici alla città di Αἰγὸς ποταμοί presso l'Ellesponto, e al mar Egeo (lat. Aegaeum mare, gr. Αἰγαῖος (sott. πόντος) oggi l'Arcipelago, ideogramma dell'aspetto procelloso dell'Ellesponto (oggi: Stretto de' Dardanelli), presso cui sorgeva la predetta città, e dell'Egeo.

Secondo il precedente nome la *Saturnia tellus magna parens frugum ac virûm,* (dove a buon dritto il Mantovano con lo stupendo suo poema *Le Georgiche* cercava di promuovere l'incre-

(1) Cfr. secondo il De Gubernatis e il Bopp. l'agg. sk. *vena* = amabile, vezzoso, donde la voce latina: *venia,* perdono, permissione, libertà, indi *vindex* = « *qui veniam dicit* », chi dà licenza e libera, il vindice, e liberatore.

(2) Cfr. i versi entusiastici di V. Monti nell'ode scritta per la battaglia di Marengo:

Il giardino di natura.
No pei barbari non è.

(1) Cfr. l'analoga voce francese usata in senso metaforico: *montons* (ital.: montoni), donde la frase nella lingua d'oltre alpi: « *la mer moutonne* » = il mar è tempestoso, e l'italiana: *cavalloni.* Però, come le capre greche, così pure i montoni francesi, e i nostri grossi cavalli sono liquidi e s'intende bianchi.

mento della coltivazione del suolo, cui da natura pareva sortita) era la Italia, la terra dei giovenchi, vitelli, e indi anche de' buoi destinati a trarre l'aratro, solcatore dei campi, onde la terra dell'agricoltura. Chi stupirà dunque che a tutta la penisola, come già la voce Italia ricordata, si estendesse il nome proprio solo d'un paese meridionale, cioè quello di Enotria (lat. *Aenotria*, gr. Αἰνωτρία sott. *tellus* o γῆ) o « terra del vino », terra sacra a Bacco, di conio greco da οἶνος Fοῖνος, in caratteri latini *oenos* e la radice *tr* in lat. e gr. significante nutrire (cfr. *nu-tri re*) indi *Oenotria*, « *terra di vite,* perciò *di vino altrice* ». Stando così le cose, chi mai rimarrà pure maravigliato che una regione così felice per le condizioni meteorologiche e topografiche, tanto sortito all'agricoltura per l'ubertà del suolo, e poi mercè la fecondità prodotta dalle sue acque nella parte orientale, comprenda la *Sabina* (si ricordino le amene praterie circostanti a' varî bacini già del lago Velino: « *rosea rura Velini* di Virgilio » e l'itala *Tempe,* secondo Cicerone, cioè la campagna reatina)? La voce: *Sabina,* equivale ad *Enotria,* onde questa sarebbe l'umbra *Enotria* cioè « terra altrice di vino », sacro a Bacco, prodotto del suolo, e grato dono dell'agricoltura. Infatti l'etimo di Sabina sarebbe la voce greca ϭαβός, equivalente forse a vino (per ϭαπός) e che occorre col senso di *baccante* (in genere maschile). I derivati di ϭαβός confermano questa ipotesi; onde ϭαβή, la baccante, ϭαβοῖ, esclamazione delle baccanti; ϭαβάζιος, bacchico, il dio di bacco, ϭαβαϭμοί = baccanali. Da Sabina venne il diminutivo di *Sabinium,* contratto in *Samnium,* altra provincia dell'Italia centrale. Se poi, come si è detto sopra, ϭαβός sta per ϭαπός, essendo identico quest'ultimo alla voce latina: *sapa* = vino dolce, l'etimologia precedente viene avvalorata da questo confronto e n'esce trionfante. L'origine botanica della voce indicante l'Umbria orientale, quasi felice topica esegesi del nome della regione intiera: *Umbria* o l'*acquea,* e quindi: feconda terra ne ricorda per cognazione ideologica varî altri nomi di paesi d'origine vegetale come: *Quesceta* (presso Massa lunense) la *Pineta* (app. Ravenna) *Rovereto, Cerreto, Loreto* ecc. già boschi di quercie, di pini, di roveri, di cerri, di lauri; *Perugia* (dal gr. πεύκη, pino) o terra dei pini, antico nome della Terra di Bari, *Pisa* (dal gr. πίϭος = pisello) la città dei piselli. Ecco altri nomi di città straniere, specialmente greche di pari origine vegetale: *Marathon* it. Maratona, campo di finocchio, *Sputa* = ginestra, Sicione (ϭικύα) = melone o zucca, (1) *Smyrna* = mirra, *Selinus* (Selinunte), cfr. ϭέλινον = sedano; si noti la forma volgare di alcuni dialetti: *sèleri; Rhodon* (Ῥόδον) = rosa, Rodi; *Crommyon* = cipolla, *Mycene* (μύκης) = fungo, *Rhamnos,* Ῥάμνος = susina selvatica, *Corinthus* (κόρις) = iperico; *Zacynthus,* cfr. Ἰάκινθος = giacinto, oggi Zante, patria di Ugo Foscolo, così tenero nel *Carme de' Sepolcri* verso la « Bella d'erbe famiglia e d'animali.

(1) Invece secondo Pausania e Ovidio gli eroi: Finocchio, Finestra, Popone o Zucca fondato avrebbero Maratona, Sparta e Sicione.

Poichè finora si è passata in rassegna una serie di voci comuni a piante e città, non sarà, come sembra, inopportuno, parlare un po' del color verde, che, formando il principale topografico vanto dell'Umbria, le ha meritato l'affettuoso aggiunto perciò di: *Verde,* che, siccome avremo agio di provare, ne dimostra il pieno rigoglio della vita vegetativa. Nelle piante la costei funzione, anzi la sua pienezza ed esuberanza dalla verzura per l'appunto si argomenta, quindi per associazione d'idee anche la vita umana e il suo rigoglio con la verzura, e col verde si esprime, perciò i francesi dicono: *Vert vieillard,* e noi lo diciamo analogamente: *vegeto vecchio;* indi lo smeraldo è il colore dell'abito della Speranza una delle tre teologali virtù personificate dal Divino Poeta nel suo Paradiso terrestre, indi anche dell'omonima virtù, presa nel senso umano, cfr. il verso del *Purgatorio* c. III sulla fine: « Mentre che la speranza ha fior del verde »; il verde è simbolo della fidanza nei beni della futura umana vita e di sè fregia tanto la tricolore nazionale insegna, (ognuno a tal proposito ricorda il bel verso di Giovanni Berchet:

Il verde, la speme tant'anni pasciuta) (1).

Si osservi ancora che: *ben piantato* si dice d'un uomo aitante della persona e gagliardo, e *spiantato* invece d'un altro, povero in canna, corrispondendo il danaro per il popolino al sangue, cioè al principio della vita dell'uomo. Giova poi ricordare una serie di parole comuni alla condizione dell'uomo e della pianta, passate nell'uso divulgato d'ogni lingua, come: albero genealogico, stirpe, lignaggio e va dicendo, voci

(1) Cfr. l'affettuosa odicina del D'Arnault così bene imitata dal nostro Leopardi:

Lungi dal proprio ramo
Povera foglia frale ove vai tu? ecc.

In essa la verde foglia errante per la campagna in sè adombra i miseri casi della vita randagia dell'uomo; vedi pure la patetica romanza tanto divulgata che si canta con una melodia sì dolcemente mesta:

Verde tu fosti la speranza mia,
Pallida sei l'immagin del mio volto,
Fu rapita dall'arbore natia,
E anch'io fui pure nel dolor travolto;
Povera foglia io t'amo;
Il tuo destin tanto somiglia al mio,
Povera foglia! Povera foglia!
Preda de' venti tu n'andrai perduta,
E preda io pur sarò d'avversa sorte;
Tu resterai là 've sarai caduta,
Me pur attenda illagrimata morte;
Povera foglia io t'amo, ecc.

che giustificano appieno le due similitudini patetiche citate sopra, una di Omero nel VI dell'Iliade e l'altra d'Ippolito Pindemonte nel suo *Carme de' Sepolcri.* Nè guari dissimile ci sembra questa di Orazio nella sua *Epistola ai Pisoni:* « Ut silvae foliis pronos mutantur in annos, Prima cadunt ita verborum vetus interit aetas » e quella dantesca del III dell'Inferno sulla fine circa del canto:

> Come d'autunno si levan le foglie,
> L'un' appresso dell'altra infin che il ramo
> Renda alla terra tutte le sue spoglie,
> Similemente il mal seme d'Adamo
> Gittansi di quel lito ad una ad una
> Per cenni, come augel per suo richiamo.

Rientrando adesso in carreggiata, senza l'acqua, che per mezzo delle radici le piante assorbono dalla terra, e poi dal tronco ai rami varî e alle frondi tutte la comunicano, vivrebbero esse piante, porgerebbero tale pieno rigoglio di vita vegetativa, mercè la verzura? Non viene l'acqua, così assorbita dal suolo, a formare d'un modo il sangue incoloro, e il principio del nutrimento delle piante? Presso gli antichi è noto il mito di Psiche, adombrata sotto l'aspetto di vaga fanciulla; ma chi era mai Psiche, se non l'anima personificata in una leggiadra fanciulla, e gli occhi (1), a' quali si affaccia l'anima per l'appunto, affine di vagheggiare gli oggetti esteriori, perciò detti dall'Alighieri: *balconi* e dal Petrarca: *finestre* dell'anima non hanno pure la propria fanciulla nel nero di ciascuno degli occhi, nella *pupilla,* voce derivata da pupa lat. fanciulla (2) (cfr. quella umbra: *pupo* = bambino, (lat. *pupus*, dim. *pupulus*), e la toscana: *puppattola,* (3), bambola) *pupilla* vale anche fanciulla, come anche *pupillo* = giovinetto? Nel l'inglese; *the pupil* vale: il *pupillo*, o la *pupilla* fanciulla in tenera età, *the pupil* poi significa eziandio la *pupilla,* che si appella pure in volgare: la luce dell'occhio; *puppet*, o *poppet* in inglese vale: burattino, fantoccio; cfr. poi le voci romane; *pupazza,* bambola, e *pupazzo,* fantoccio fantoccino: in greco s'incontra la stessa metafora, difatto κόρη = pupa, fanciulla, giovinetto, e così anche κόρος = fanciutlo, giovinetto, secondo Enrico Stefana, voci derivate dal verbo κορεῖν = καλλύνειν cioè abbellire, illeggiadrire, fregiare, ornare, perchè sembra la giovinezza l'età che più richieda il culto e la cura della persona, κόρη (1) poi anche per la stessa ragione predetta equivale a pupilla; gli arabi si compiacciono della immagine stessa dicendo la pupilla: *l'uomo dell'occhio*, come pure usano due altre voci col medesimo senso metaforiche significanti: « il fanciullo nell'occhio » e « la figlia dell'occhio »; per gli Ebrei la pupilla è « l'omuncolo dell'occhio », secondo il Gesenius (2), poichè in essa, come in uno specchio, si ravvisa una piccola immagine dell'uomo, che microcosmo = piccolo mondo viene a simboleggiare ogni altra cosa, indi nel Salmo XVII, 8 si legge: « Custodias me, ut pupillam filiam oculi ». Tale graziosissima immagine, che richiama l'altra dell'anima presso varî popoli adombrata sotto l'immagine d'un omuncolo (3); i Siri e i Caldei la dicono pure « il fanciullo dell'occhio », gli Etiopi e i Copti; « la fanciulla dell'occhio », i Persiani come gli Ebrei con la voce *merdek* indicano l'omuncolo, e poi con la frase: *merdümegi dscheschum*, e con l'altra *merdi dscheschm* e *meidümi dscheschm* significanti: « l'omuncolo dell'occhio », e « l'uomo dell'occhio » vengono a indicare con lo stesso tropo la pupilla; secondo il Gesenius dalla voce armena *kük* = l'uomo, il fanciullo, il bambino, avrebbero i Greci tratto la suddetta voce κόρη nel predetto senso. La voce pupilla in italiano e portoghese comprende il doppio senso di fanciulla orfana in tenera età e luce dell'occhio, nel rumeno e nello spagnuolo la voce quando esprime la seconda idea perde un' *l;* nell'inglese: *the pupil* esprime anche la doppia idea; nello spagnuolo, come pure in qualche dialetto d'Italia e anche nel nostro livornese *nina* vale bimba, e *nino* = bimbo, però nello spagnuolo la voce subisce questa modificazione ortografica: *niña* e *niño* e valgono piuttosto fanciullo e fanciulla, e così anche menina e menino in portoghese comprendono pari senso; in queste due lingue poi: *nina del ojo* e *menina do olho* equivalgono a pupilla. In rumeno: *porumba ochiului* = la palomba dell'oc-

---

(1) Cfr. anche i fiori, così cari alle donne come pure ai poeti, che ne attingono le immagini più soavi e delicate, i fiori, ne' quali sembra quasi raccogliersi tutta l'idealità della pianta, da Giambattista della Porta scienziato illustre furono appellati gli occhi della pianta; cfr. le guance seducenti di Armida, molli di lagrime nella sua *Gerusalemme* assomigliate a vermigli e bianchi fiori madidi tutti di rugiada e sopratutto si noti la conclusione patetica dell'ottava:

> E l'alba che li ammira e se ne appaga,
> D'adornarsene il crin diventa vaga.

(2) Occorre pure in latino *pupa* nel senso di bambola; e anche in senso di pupetta, donde *pupula* fanciulla e insieme pupilla.

(3) *Puppatola* in italiano significa pure: una donna piccola con viso tondo e colorito, come si vedono essere le bambole di legno col volto ingessato.

(1) Si appella parimente nel medesimo senso: κοράσιον, e κορασίδιον.

(2) *Thesaurus philologicus criticus linguae hebraeae et chaldaicae veteris testamenti*, tomi tre, Lipsiae *sumptibus Giul. Vogelii*, 1829, t. I, pag. 86, col. 2ª.

(3) Dante poi ad una fanciulla consacra l'anima; cfr. Purg. c. XVI, v. 85:

> Esce (l'anima) di mano a Lui che la vagheggia,
> Prima che sia a guisa di fanciulla,
> Che piangendo e ridendo pargoleggia.

chio significa: la pupilla; quest' uccello usato per indicare l' immagine delle cose che si forma nella così detta luce dell' occhio, eleva in modo speciale a singolare dignità l' occhio dell' uomo, essendo la colomba l' immagine quasi della pupilla dell' occhio di Dio; difatto la 3ª persona della Trinità suole assumere l' immagine sensibile di colomba, che poi è anche uno dei tanti simboli dell' anima umana; nelle lingue anglosassoni però la pupilla è indicata con l' altra immagine: « il pomo cioè pomino dell' occhio » (ted. « augapfal » da auge = occhi e apfel = pomo, ingl.: *the apple of the eye*, oland.: *oogappel*) o con questa: « il noccinolo dell' occhio » (danese: *öjesteen* da oje = occhio e *steen*, cfr. ted. *stein*, pietra, nocciuolo, svedese: *ögonsten* da *oga*, occhio, *ogon* plur. e *sten* = pietra, nocciuolo). Questi vari ideogrammi dell' ottica percezione delle cose, che dall' uomo detto già micro-cosmo, o piccolo mondo, vengono espresse direttamente come in arabo, e in parte nel persiano, o dal suo diminutivo come in ebraico, e in altra forma persiana, o dalla immagine del fanciullo, o della fanciulla, come nelle altre immagini della pupilla, si riconnettono pure agl' ideogrammi dell' anima che, sdoppiata, si riaffaccia a appare ai due balconi, o alle due finestre con lo scopo di ammirare le sensibili cose, toglierne la figura (Dante Inf. c. VIII, v. 6), farsene specchio, e dipingervelo come in quello (*Parad.* XXI, v. 16 e segg), cfr. anche *Purg.* c. XXXI, v. 118 e segg.) e riprodurla sotto l'azione della fisica luce, secondochè farebbe la macchina fotografica, cui appunto la camera oscura del nero degli occhi pienamente corrisponde, con lo scopo di vedere. L' etimo della voce: *idea*, (1) l' altra: *intuito*, la frase *visione intellettuale*, i modi danteschi: *l'occhio della mente* Par. X, v. 121), « le luci dell' intelletto » (*Purg.* XVIII, v. 17), *Vista della mente* (*Purg.* X v. 122, e la definizione latina che il Forcellini ci porge dell' idea considerata oggettivamente: *Id quod mente intuemur, et in faciendo imitamur ac sequimur* ci mostrano che la percezione fisica, donde la vista delle cose per mezzo dei nervi ottici agli occhi della mente comunicata dà origine a quella intellettiva o ideologica, la quale pure con una seconda operazione fotografica, pure compiuta sotto l' azione della luce intellettuale, cioè del verbo, pure si compie. Di ciò fa piena fede il Divino Poeta nel *Par.* c. IV, v. 40-2:

> Così parlar conviensi a vostro ingegno,
> Però che solo da sensato apprende
> Ciò che fa poscia d' intelletto degno.

Ecco perchè nel comune linguaggio: *vedere* corrisponde a *conoscere* e *sapere*, onde lo scambio tra le due idee; perciò i Greci deducono il verbo difettivo οἶδα = conoscere, sapere dall' altro difettivo: εἰδεῖν = vedere; e, presso Dante, Purg. I v. 117 *Conobbi il tremolar della marina.* Vidi è invece nel XVII del *Purg.* v. 130: « Se lento amor in Lui (Dio) veder vi tira », veder = conoscere. Identica poi all' origine dell' idea è l'origine dell' amore. Questa è la ragione, per cui Ovidio sentenzia che: *Oculi sunt in amore duces;* e due proverbi, uno latino e l'altro italiano, dicono: *Ubi oculus tuus, ibi et cor tuum* e « Se occhio non mira, cuor non sospira » e Dante induce Catone a dire nel I del *Purgatorio* v. 85: « Marzia piacque tanto agli occhi miei (1), cioè tanto mi fu cara; e lo stesso Dante ce ne spiega il fenomeno psicologico nel Purg. c. VXIII v. 20 e seg.:

> L'animo ch'è creato ad amar presto
> Ad ogni cosa è mobile che piace,
> Tosto che dal piacer in atto è presto.
> Vostr'apprensiva da esser verace (cioè *reale*)
> Tragge intenzione e dentro a voi la spiega,
> Sicchè l'animo ad esso volger face,
> E se rivolto in ver di lei si piega,
> Quel piegar è amor, quell'è natura,
> Che per piacer di nuovo in voi si lega.

Pertanto non mi stupisco essere la vista il primo degli estetici sensi, riuscendo a vagheggiare con esso il bello di natura e d'arte, il che me ne spiega il raro pregio; sicchè il proverbio nostro d' una persona diletta esser si dice: *cara come la pupilla de' nostri occhi*, oppure con lo spagnuolo: *la nina de nos ojos;* i tedeschi dicono: *wie seinen Augapfel lieben*, cioè amare (alcuno) come la pupilla dell' occhio; un proverbio greco, traduzione d'un ebraico precedente suona: Καὶ χάριν ἀνθρώπου ὡς κόρην συντηρήσει: gli arabi usano questi analoghi adagi: « Illa mihi pupilla carior est; pupilla est seculi mi »; « pupilla oculi, hoc est: longe carissima » (Gesenius). Cfr. ancora Catullo: « Siquid carior est oculis ».

Quanto al tropo anglo sassone: *Pomo* (cioè: *pomino*) o *nocciuolo* dell' occhio, cioè pupilla con l' uso di queste due voci corrispondenti a due frutti, idea suggerita dalla forma degli occhi, non v' ha dubbio esprime quello soltanto l' idea della immagine delle cose riprodotta sulla retina dell' occhio, sicchè, spiegando il fatto comune col passo del *Par.* v. 14-15 e dell'*Inf.* VIII, v. 6 con l' aggiunta della chiosa del Buti e con qualche omissione e modificazione (che ci offre quasi la teorica dantesca della percezione, e vista poi): « Le postille, cioè le immagini e figure delle cose vengono alle nostre pupille, che fattesene speccio, dopo averle tolte, o furate alle cose, ve le imprimono, e porgono così all' uomo

(1) Cicerone così parla dell' idea: « *Id, quod Grais ideam, nos speciem appellamus* » εἰδεῖν = vedere, *specere* sporapico, donde *inspicere* identico.

(1) Cfr. la rispettiva sentenza latina della scolastica filosofiia: « *Nihil est in intellectu, quod prius non fuerit in sensu* ».

la vista, o nozione di esse cose ». Ricapitolando intanto le considerazioni fatte sinora, si può affermare, o meglio ripetere che l'anima, principio essenziale della vita, puro spirito, rappresentato già sotto la sembianza di vaga fanciulla (e talora per anco in quella d'un frutto, pomo nocciuolo, od altro che in sè la contiene come nelle tradizioni popolari di varî paesi) dove agli occhi ella si affaccia, siano essi balconi, o finestre, poco rileva, per ammirare l'esterne cose, riapparisce sdoppiata. Dalla filosofia e mitologia classica noi rileviamo la dottrina della metempsicosi, o trasmigrazione delle anime, dottrina d'origine orientale; difatto ne occorre traccia persino appo i Chinesi e gl'Indiani, come pure la connessione a tale dottrina del vasto sistema favoloso dell'antropomorfismo, che animava tutta la natura, e sopratutto le acque, salutate *ambas*, o madri, come si è veduto più volte sopra nei Vedi cosmogoniche ad un tempo e antropogoniche. Nelle tradizioni russe popolari è mentovato *Morskoi*, re del mare, il *Varuna-Posidaone*, *Nettuno* slavo, e le *Rusalke*, sue figlie, donzelle seducentissime, il cui abito è di penne d'uccello, come la veste delle fanciulle-cigni, occorrenti nelle novelline popolari delle diverse nazioni. Oltre le Rusalke presso i Russi, ne si offrono le Vodyanze (dette Woduajene presso gli altri Slavi), le Vile dei Bulgari, le Dziwo-Zony, le Bogunke, e le Topielici dei Polacchi, le Apsare, le Snake, o Naghe degl Indiani, da cui poi nacquero le Najadi latine, ninfe delle fonti, le Nakke dei Fiumi, le Nëk degli Scandinavi, le Nixie, le Merminnen, le Ondine, le Samodive degli Alemanni, tutte figlie del re delle acque, che appaiono ora sotto la figura di colombe, come nelle tradizioni russe predette, ora sotto l'immagine di anatre, oche o cigni. Per ragguagli circa tali finzioni, vedi l'erudita opera del Ralston: *The Songs of the Russian people, as illustrative of slavonic Mythology, and Russian Life*, 2ª ediz. *London, Ellis, and Green*, 1372, pag. 139-46, e 79-82 (1); cfr. anche le Peris persiane, e le Nereidi, ninfe greco-latine del mare, non meno delle Sirene (2). Nel passo citato del mio lavoro novellistico comparato, noto come tali ninfe avrebbero potuto simboleggiare l'efficacia, e la virtù genesiaca dell'acqua, e ancora così cosmogonica, come antropogonica quasi anima creatrice prima (3) (si ricordi la emersione primitiva suddetta de' mondi dalle acque) e conservatrice poi dell'universo: quest'allegoria pare poi tanto più verosimile, quando si pensi che la linfa, considerata come l'alimento e il sangue, indi l'anima della pianta, è appunto l'acqua, che quella mercè le radici assorbe dal suolo, su cui sorge. Ora l'antica mitologia favoleggiò pure che le piante fossero abitate da vaghe ninfe, come anche i prati, lieti di verzura, e perfino i monti, abbondevoli di acqua, onde le Driadi, Amadriadi, le Napee, le Simoniadi e le Oreadi, non v'ha dubbio, dovettero adombrare poeticamente le anime, o meglio i vivifici principi degli alberi, dei prati e dei monti. Da tutte queste osservazioni fatte sinora, come da premesse di sillogismo per legittima conseguenza ne rampolla, che l'Umbria nell'etimo del suo nome rispecchia il proprio felice ideogrammma, e il doppio senso prima di *Terra Piovosa*, o *Acquosa*, poi di Terra, lieta per verzura, ubertosa, feconda, quindi la ragione pocanzi toccata della nota frase, che la qualifica di *Umbria verde*, o quasi d'*Irlanda* (Verde terra) dell'Italia. Ciò premesso chi mai rimarrà maravigliato che la sua capitale sia *Perugia*, irrigata dal Tevere, col territorio bagnato dal lago Trasimeno, cui ora si è dato il nome di Lago di *Perugia*, ma sopratutto, che sia questa un'alterazione dell'arcaico suo nome *Perusia*, e contrazione della voce grega περίουσια, (1) che vale abbondanza, gran quantità nell'etimologico senso, quando pensi che l'acqua rigurgitante nell'Umbria e specialmente nella provincia di Perugia (quasi esegesi felice topografica e onomastica della regione intiera, di cui essa è capitale) in tal guisa, che la denomini press'a poco quale fecondatrice del suolo, ne promuova l'ubertà, la campestre produttività, fonte d'ogni ricchezza? Non ebbe forse a ciò l'occhio Virgilio nel suo didascalico poema: Le Georgiche, quando, come già si è più volte detto, si compiacque di salutare l'Italia: « Magna parens frugum Saturnia tellus, Magna virûm? Non furono pure dello stesso avviso Aristotile prima e dopo Dante che ravvisarono le tre vite vegetativa, animale, e intellettiva nell'uomo, il Machiavelli che nel § 1° del lib. I delle *Storie fiorentine* che qualificò la Germania: *regione vegetativa e sana*, e causa diretta di non comune incremento di abitanti, e finalmente il Foscolo, che nello stupendo suo *Carme dei Sepolcri* disse le amene convalli di Firenze: popolate di case e d'uliveti? (2). Di questo fatto la ragione apparisce assai ovvia e chiara: infatti esalando le piante l'ossigeno,

(1) Perciò Silvio Pellico nella sua tragedia: *Francesca da Rimini* induce Paolo a dire alla troppo bella cognata: « *Vederti, udirti e non amarti umana, Cosa non è...* » indi la Dea della bellezza è madre del Dio d'amore.

(2) Cfr. pure il mio lavoro: *Una novellina popolare monferrina...* Como, Ostinelli, 1882, a pag. 66-7, vedi la 36ª delle postille alle note comparative.

(3) Cfr. pure le mie: *Quattro novelline popolari livornesi, accompagnate da varianti umbre*. Spoleto, Bassoni, 1880; cfr. le note comperative alla 1ª: *La bella dei sette cedri*, pag. 52 e segg.

(1) Cfr. l'analogia tematica fra le due voci turche: *ab* = acqua, ed *èb* od *èbb* = padre, come pure tra le due sanscrite *nàra* = acqua, *nârî* = donna, e *nára* = uomo.

(2) Dalla forma femminile del participio presente del verbo περιεῖναι, abbondare, sopravanzare, esser ricco.

gaz tanto necessario alla vita animale, e poi assorbendo acido carbonico, nocivo invece tanto ad essa, in tal modo, pure a detta del Machiavelli § I l. II delle Storie fiorentine, e promuovono la moltiplicazione degli esseri viventi, onde coltivar la terra, zelarne la vegetazione e popolarla sia tutt'uno, quindi appunto il doppio senso, di cui è suscettivo il verbo latino di *colere* in ordine alla terra, cioè di coltivarla e abitarla. Senza dubbio a questo si riconnettono le tante parole circa gli alberi producenti frutti che in se contengono vaghe donzelle, come cedri, aranci, pomi, nocciuoli, cfr. la 1ª delle mie *Quattro novelline popolari livornesi: La bella dei sette cedri* e le corrispondenti note comparative; quindi l' albero antropogonico e cosmogonico, già ricordato sopra, per cui vedi anche A. De Gubernatis, *La Mythologie des plantes on les lègendes du regne végétal,* Paris, Reimvald, 1878, tomi due, I la voce: *anthropogonique (arbre)*; ivi si tocca dell'antica opinione, circa la somiglianza tra la forma dell'uomo e dell'albero; cfr. anche Dante, *Purg.* c. VII, v. 120 22 (e l'imitazione fattane da Goffredo Chaucer in uno de' suoi *Conti di Cantorbery*): « Rade volte risurge per li rami L'umana probitade »..... e L. Ariosto, *Satire,* la III, v. 106: « Il ramo al ceppo s'assimiglia » (il senso figuarato ricorre manifesto nei due passi citati), si noti pure questa felice simbolica sentenza di Vittorio Alfieri: *La pianta uomo cresce rigogliosa in Italia.* Parimente a quest'ordine d'idee riguarda l'uso comune in Germania di piantar certi alberi nel l'occasione della nascita di un bimbo (i meli per i maschi e i peri per le femmine) come anche la superstizione, che riconnette l'esistenza e la floridezza dell'albero con la vita e il rigoglio del fanciullo o della fanciulla, sicchè spesso nelle novelline popolari di varî popoli un albero che vada seccandosi designi la morte del rispettivo eroe, o della eroina, lontani. Tale analogia tra l'uomo e la pianta è appieno spiegata da vari sensi, ond'è suscettivo un verbo turco: difatto: *âtchelmag* nello stesso tempo significa: disciogliersi, aprirsi, illuminarsi, fiorire, formarsi, svilupparsi; l'evoluzione de' tre sensi: illuminarsi, aprirsi e fiorire viene chiarita dalla nota similitudine dantesca, occorrente nel c. II dell'Inferno, v. 127-30;

Quale i fioretti dal notturno gelo
 Chinati e chiusi, poichè 'l sol gl'imbianca (illumina),
 Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
Tal mi fec'io di mia virtude stanca.

*(Continua).* S. PRATO.

---

*La* « Napoli Nobilissima » *con un fascicolo doppio uscito questi giorni ha cessato le sue pubblicazioni.*

*Per quanto le ragioni addotte dal Croce, che ne fu l'anima, nell'arguto ma triste* congedo *siano irrefutabili, pure gli studiosi anche non napoletani hanno dovuto accogliere la temuta notizia con vero rincrescimento: basta dare un'occhiata all'* Indice generale *per persuadersi dell'immenso lavoro compiuto e del fecondo movimento propagato da quel brillante manipolo di vivacissimi ingegni che la bellissima Rivista raccoglieva intorno a sè.*

*L'*« Augusta Perusia » *che, come quasi tutte le altre riviste regionali italiane, nacque e crebbe all'ombra della* « Napoli », *manda un memore saluto alla madre scomparsa, che lascia dietro di sè non solo una larga eredità d'affetti, ma un mirabile esempio di geniale dottrina e di caldi sensi patriottici.*

---

# Note e notizie

### *Per le Marmore.*

Finalmente si comincia a sperare che si prenda qualche provvedimento efficace a non fare scomparire del tutto questa che non è delle ultime meraviglie dell'Umbria verde. Infatti, come abbiamo appreso dal *Giorn. d'I.* dell'11 aprile la Commissione per la cascata delle Marmore, insieme con il direttore generale delle Belle Arti, comm. Ricci, si è recata, come abbiamo annunciato, a Terni e Papinio, per esaminare sul luogo, col concorso dei rappresentanti del comune di Terni, delle Acciaierie e del Carburo, la questione delle derivazioni industriali e della bellezza artistica della Cascata, risultato evidente che le proposte fatte dalla suddetta Commissione nel 1905 sono le sole possibili ed attuabili.

« Come si sa, la Commissione aveva proposto che nelle domeniche in cui la magra del Velino è tale da non permettere che la Cascata abbia l'aspetto pittoresco completo, si debbano sospendere le derivazioni, salvo le minori necessarie per la industria che non ammettono sospensione.

« E' a notarsi che nell'ultimo trentennio, in soli cinque anni, il Velino presentò magre tali da richiedere questo temperamento, e ciò per pochi giorni.

« In seguito a tale visita, venerdì si radunò alla Direzione generale delle Belle Arti, la commissione per definire il modo pratico per attuare le sue proposte.

« Naturalmente però, essendo risultato ancora che il maggior danno alla bellezza della Cascata, dipende dal suo stato deplorevole d'abbandono e dalla rovina del ciglione superiore e delle tazze delle cascatelle, così occorre provvedere d'urgenza ai restauri necessari, senza dei quali anche con volumi considerevoli d'acqua si ha sempre una diminuzione del grandioso spettacolo ».

### *Pel prossimo Centenario Jacoponico.*

Il Comitato si è messo a lavorare alacremente per celebrare quest'importante festa letteraria, di cui noi già parlammo a suo tempo. In una circolare esso scrive:

« Tale commemorazione deve attendersi avvalorata dal precipuo suo carattere di ricordo nazionale delle origini della Lingua e della Poesia italiana. Abbiamo intanto affidato al cav. prof. Enrico Quattrini, l'opera d'arte che perpetui nel bronzo l'effigie del Poeta tudertino, « *Frater Jacobus Benedicti de Tuderto* », tramandataci per l'affresco attribuito a Domenico Veneziano; e il monumento verrà inaugurato con l'intervento del Comitato onorario e della R. Deputazione umbra di storia patria. Altro omaggio ricco d'interesse storico letterario, intendiamo sia reso al Poeta con la pubblicazione d'un volume di Studi sull'antica

poesia religiosa italiana e intorno l'arte umbra e la storia di Todi al tempo di Jacopone: un tal libro daremo in correspettivo delle offerte per il monumento ».

### *Le scoperte di A. Venturi ad Assisi.*

Sotto questo titolo abbiamo letto nel *Giorn. d' I.* il seguente commento a una conferenza tenuta in Firenze da A. Venturi:

« Adolfo Venturi, trattando della basilica di San Francesco in Assisi (che gli scrittori videro scorgere come per incanto, o in un periodo troppo breve di tempo e per l'opera d'un solo architetto), ha distinto i diversi periodi della tipica costruzione, e studiato la diffusione grandissima dello stile architettonico francescano, senza favoleggiare ripetendo i nomi di Jacopo Tedesco o di Frate Filippo di Campello, che da spenditore, tardi preposto alla fabbrica, fu trasformato in architetto, e, dall'Eulart, in Filippo di Champeaux. Dal Vasari, che neppur seppe descrivere la basilica o scorgerne i mutamenti subiti, al Padre Angeli, autore del libro *Collis Paradisi amoenitas,* si diffusero le più false notizie sulla basilica. E tra i moderni da Amico Ricci, che ritenne d'aver fatta una peregrina scoperta, pescando una grossolana invenzione del Padre Angeli, sino all'architetto Sacconi, che vide il convento e chiesa eretti in due anni da corporazioni comacine o lombarde, or l'iconostasi che non ci fu mai, ora il matroneo in un ballatoio, la basilica come una fortezza, il campanile come torre di vedetta, si sono aggiunti tanti nuovi errori agli antichi da non permettere nè al Thode, nè ad altri di leggere nelle pietre della basilica esemplare, molto meno poi di sognare gl'inizi del Rinascimento per opera di San Francesco.

« Adolfo Venturi studiò il contrasto tra le idee del Beato e quelle degli uomini che vollero glorificarlo, e mostrò come quel contrasto si rispecchiasse nelle forme e nello svolgimento della basilica, e quindi come lo stile architettonico assumesse una forma particolare sua propria, e le forme francesi, già alquanto localizzate negli Abruzzi, finissero per localizzarsi sempre più in Assisi, ripetersi in Santa Chiara ad Assisi stessa, diffondersi a Città di Castello, a Gubbio, Todi, Amelia, Terni, Spoleto, Foligno, Nocera ecc. Dapprima la chiesa inferiore di Assisi fu architettata in una forma transitoria dal romanico al gotico, o, potrebbe dirsi, di gotico arcaico o primitivo, severo, grave, nudo d'ornamenti. Dalle timide forme gotiche della basilica inferiore alle slanciate e compiutissime della superiore, corse un periodo di tempo, e l'architettura differente fu divisata da altra mente, condotta da altra mano, probabilmente da Frate Giovanni di Penna o di Penne negli Abruzzi. Il carattere francese della basilica superiore conviene ad un maestro degli Abruzzi, dove lo stile importato dai Cistercensi si era singolarmente diffuso. Certo un architetto, uscito dalla scuola dei Cistercensi, che a S. Maria d'Arbona, a Fossanova e a Casamari avevano portato lo stile d'oltr'alpe, e più specialmente un architetto, che nella cattedrale di Lanciano negli Abruzzi aveva veduto il tentativo di localizzare lo stile gotico, fu il fondatore della basilica superiore di San Francesco d'Assisi.

« Ignuda e fredda rimase la basilica superiore, sino a quando non salì al soglio pontificio Gio. Gaetano Orsini, col nome di Niccolò III, patrono dell'Ordine de' Minori; e non fu eletto generale dell'Ordine stesso fra' Girolamo Mascio da Ascoli, poi Niccolò IV papa. Fu allora, ha detto il Venturi, che un architetto, finissimo tagliapietra, seguace del maestro che adornò la basilica superiore, un vero ricamatore delle pietre, produsse tutta quella nuova magnificenza; e formò una scuola locale di scalpellini, pronti a trarre pro della commissione della pietra bianca e della rosso-violacea e del pomato del Subasio. Il fine architetto dette mano alla costruzione delle cappelle nella basilica inferiore, e, aperte le arcate tra una campata e l'altra di esse, ridottala oscura, cimiteriale per la distruzione delle finestre che s'aprivano direttamente nella navata mediana, sprofondati i bracci della crociera, formata un'altra crociera d'ingresso simmetrica a quella, iniziò il ricco abbellimento della basilica.

« Nel tracciare queste linee dello svolgimento della chiesa della preghiera più bella che vanti la terra, Adolfo Venturi distrugge un'enorme quantità di pregiudizi, cancella errori storici d'ogni sorta. Basti il dire che uno splendido monumento della basilica, che si credeva eretto alla memoria di Niccolò Specchi, medico di Assisi, archiatra di Niccolò V e morto nel 1444, è invece, secondo il Venturi, un sepolcro della famiglia fiorentina de' Cerchi, eseguito nella seconda metà del secolo decimoterzo! Un altro monumento creduto di questo secolo, e cioè il sepolcro che si disse dedicato a una regina di Cipro, o alla moglie di Federigo II, o a Giovanni di Brienne, re di Gerusalemme, è opera posteriore di un secolo a questi personaggi ».

### *Monumento al Perugino.*

Il Comitato pel monumento a *Pietro Perugino,* del quale è benemerito presidente l'illustre prof. Giuseppe Bellucci, ha bandito il concorso tra gli artisti umbri per il bozzetto del monumento stesso con le norme seguenti:

« Il Monumento dovrà essere eretto nell'area, prospiciente esternamente ai tre archi di Porta Nuova, sull'asse stradale, con la fronte rivolta all'attuale Barriera e precisamente a m. 25 dal centro dell'arco principale. I tre archi saranno a suo tempo demoliti.

« E' lasciato ai concorrenti intiera libertà, sia d'ideare il Monumento nella forma più adatta ad onorare la memoria dell'insigne Maestro dell'arte pittorica umbra; sia d'indicare il materiale, di cui il Monumento dovrà essere composto; sia d'assegnare le dimensioni dello insieme e delle parti, che dovranno costituirlo.

« Il tempo utile alla presentazione dei bozzetti scadrà a mezzodì del giorno 15 agosto 1907. Decorso questo termine, s'intenderà chiuso il concorso.

« I progetti del Monumento dovranno essere modellati in bozzetti a tutto rilievo, nella proporzione di un quinto dal vero.

« Ogni bozzetto dovrà essere controdistinto da un motto ed accompagnato da due schede suggellate. Ciascuna di queste porterà segnato allo esterno il medesimo motto ed inoltre le parole seguenti: nella 1.ª *Giury,* nella 2.ª *Concorrente.*

« Nello interno della prima sarà indicato il nome e cognome di due Artisti italiani proposti dal concorrente per la formazione del Giury. Nello interno della seconda saranno designati il nome, cognome, patria e domicilio del concorrente, nonchè il prezzo per il quale il Concorrente, se vincitore del Concorso, dichiarerà di assumere l'esecuzione ed il collocamento dell'opera progettata.

« A cura e spese di ogni concorrente i bozzetti verranno consegnati al Comitato nel locale, che sarà a suo tempo indicato. Ogni concorrente, tenendo ignoto il nome, dovrà far presentare il proprio bozzetto da un rappresentante di sua fiducia, col quale il Comitato potrà corrispondere all'occorrenza.

« Prima del giudizio del Giury i bozzetti presentati saranno tenuti esposti in pubblica mostra.

« Un Giury composto di cinque artisti competenti darà sul merito dei bozzetti presentati il suo giudizio, che sarà *inappellabile.* Il Giury avrà libertà di non scie-

gliere alcun bozzetto, quando reputerà che nessuno di quelli presentati sia meritevole di essere eseguito.

« A comporre il Giury saranno nominati tre artisti dal Comitato e gli altri due tra quelli proposti dai concorrenti, che avranno riportato il maggior numero di voti; nel caso di parità di voti tra i Giurati proposti, sarà prescelto l'artista più anziano.

« Il Comitato si riserva piena libertà nella scelta del bozzetto fra i tre giudicati eseguibili dal Giury.

« Ai rappresentanti degli autori dei bozzetti non prescelti verrà comunicato il giudizio del Giury. Entro un mese dalla data di tale partecipazione, essi saranno tenuti a ritirare il bozzetto, e, dove ciò non si effettuasse, il Comitato non sarà più responsabile di qualsivoglia deperimento.

« Il Comitato, fatta la scelta del bozzetto da eseguirsi, addiverrà alla redazione di un contratto con l'Autore, nel quale sarà fissato il tempo limite per l'esecuzione e la consegna, le modalità dei pagamenti rateali, le iscrizioni da collocarsi sul monumento.

« Fin da ora però è stabilito, che a carico dell'autore del progetto, che sarà prescelto dal Comitato, resteranno l'esecuzione del monumento, compreso lo Stemma della città e le iscrizioni relative, nonchè le spese di trasporto e quelle necessarie per l'armatura e la messa in opera del monumento medesimo.

« A carico del Comitato rimarranno soltanto le spese della fondazione ».

**Lapide al Carducci.**

*Leopoldo Tiberi,* presidente dell'Associazione della stampa di Perugia, ha in nome di questa, diramata una circolare intesa a raccogliere sottoscrizioni per collocare una lapide a Giosue Carducci nel lato del palazzo Provinciale prospiciente il *Giardinetto,* dove il sommo vate della terza Italia trasse la sua alta ispirazione al *Canto dell'Amore.*

## Schede e appunti bibliografici

Su *S. Felicissimo di Nocera-Umbra (leggenda e memorie del suo culto)* ha pubblicato (pei tipi dei Desclée, Lefebre e C., Roma, 1906) una compiuta monografia il sac. dott. Pio Cenci, nostro egregio collaboratore.

È condotta con metodo critico, secondo i criteri del Delehaye, e nutrita di buona dottrina,

Una magnifica conferenza su la inarrivabile ode Carducciana *Alle fonti del Clitunno,* è quella pubblicata da F. Torraca insieme con la non meno ammirevole sua *Commemorazione* del Grande (Napoli, Perrella, 1907) fatta a Napoli il 10 marzo. Quella sovrana poesia vi è illustrata nelle fonti ed esposta con l'acume proprio all'insigne critico napoletano e con sincero calore.

# Cronache della Mostra

Ragioni imperiose di sicurezza e di decoro consigliarono fin dapprincipio ai promotori della Mostra di scegliere i magnifici locali dell'antico Palazzo del Popolo, che nella mirabile architettura esterna e nella stupenda decorazione artistica di alcune sue sale offre di per sè stesso uno spettacolo imponente e grandioso. Tanto più poi si poteva esser certi del contributo di opere d'arte richieste nell'Umbria e fuori quanto più i locali presentassero garanzie sicure per la incolumità del prezioso materiale artistico.

Se non che è occorso uno studio accurato, diligente e minuzioso per far sì che gli oggetti d'arte trovassero nelle sale non tutte bene illuminate, un degno collocamento capace di farne valutare i pregi e le caratteristiche insigni. Fu questa opera assai laboriosa, e per tempo vi si dedicarono con amore gli ordinatori della Mostra, facendone oggetto delle loro cure indefesse e di continui e razionali esperimenti. E la difficoltà se così può dirsi, s'ingigantiva pei vari scopi ai quali la Mostra doveva servire. Se infatti era nell'intendimento del Comitato seguire un criterio cronologico, tener conto delle varie scuole e del loro sviluppo, e non dissociare del tutto le produzioni delle varie forme dell'arte umbra, era necessario trovare ad ogni oggetto il suo luogo conveniente, e mantenere al tempo stesso nella disposizione delle opere la maggiore omogeneità e organicità possibile e servire ancora agl'intenti estetici, cui doveva sopratutto mirarsi.

Ebbene in un breve escursione che abbiamo potuto fare nelle sale destinate alla Mostra, ci è parso che tali intendimenti del Comitato abbiano ricevuto il loro maggiore esplicamento.

L'Atrio del Palazzo è decorato dei resti di scultura romanica, medievale e del Rinascimento, e ciò pel concorso gentile della Scuola di arti e mestieri di Foligno, della nostra Accademia di Belle Arti, del Capitolo di S. Ruffino di Assisi e del Sacro Convento e di molti privati. Gli esemplari di scultura sono interessantissimi per l'istoria dell'arte, e insigni per bellezza, alcuni già noti agli studiosi ed altri affatto sconosciuti.

Al pianerottolo superiore è stata eretta una magnifica base di un pulpito finamente scolpita e proveniente da Todi, una magnifica fronte di camino in pietra appartenente alla Congregazione di Carità di Perugia, ed altre pregevoli riproduzioni di arte antica.

Giunti alla Sala dei Notari, i visitatori avranno occasione di ammirarvi sole le linee architettoniche e le vaghe dipinture, perchè, dovendo essa servire ai ricevimenti e costituendo di per sè sola una stupenda opera d'arte, non si è voluto, con sano accorgimento, comprendervi veruna Sezione della Mostra. Dalla Sala dei Notari si accede al cortiletto coperto da lucernaio, ove s'inizia la serie dell'arte primitiva, con tavole e sculture interessantissime delle età più remote. Viene di poi la saletta che può dirsi di passaggio, ma nella quale si sono pure disposti antichi quadri ed oggetti di molto pregio. Nell'attigua sala detta della *Leva* trovano posto i fabrianesi, rappresentati degnamente con le opere di Gentile e del suo maestro Allegretto Nuzi. In questo ambiente si raccolgono del pari opere di Ottaviano Nelli e di altri insigni artefici, nè vi mancano pregevolissime oreficerie e stoffe del tempo. Vi si ammirano del pari le più antiche miniature che possiede il ricchissimo Archivio Comunale.

Allo stesso piano, accedendosi alla Sala delle deliberazioni del Consiglio, si nota con interesse ed infinito diletto lo svolgimento cronologico dell'Arte Umbra mediante la Mostra delle opere di Nicolò da Foligno, detto l'*Alunno.* Sono moltissime tavole di alto valore estetico, ricche alcune di magnifiche cornici a cuspidi e di baldacchini messi stupendamente a oro. E volendo gli ordinatori seguire l'organico criterio che si sono proposti

hanno opportunamente collocato in quest'aula un delizioso quadro, proveniente da Terni, opera del Maestro dell'*Alunno*, Benozzo Gozzoli. Nella collezione delle tavole di Nicolò da Foligno spiccano per sovrana venustà i grandi polittici di Gualdo Tadino e di Nocera, il trittico di Bastia, l'Incoronazione della Vergine e alcuni quadri rappresentanti la Crocifissione, il martirio di S. Bartolomeo, il piccolo gonfalone di Deruta ed altre opere dello stesso *Alunno* e del suo maestro Bartolomeo di Tommaso folignate ed altri artefici di quella scuola. Ivi son pure offerti all'ammirazione dei visitatori esemplari dell'arte d'intaglio dei celebri Maffei da Gubbio, miniature finissime del tempo, sculture quattrocentesche, tessuti, stoffe e oreficerie di gran pregio.

Eccellente tra le stoffe decorative è il grande paleotto in arazzo detto di *Sisto IV*, proveniente dalla basilica francescana di Assisi. Il prezioso oggetto richiamerà, ne siamo certi, la massima attenzione dei visitatori.

Questa è certo una delle sale della mostra meglio riuscite, sia per l'omogeneità delle cose esposte, sia per le ottime condizioni di ambiente. Procedendo nei corridoi si nota nella loggia dell'Arco dei Priori una esposizione di opere d'arte del quattrocento disposte in buonissima luce: vengono di poi altri esemplari di varie scuole e interessantissime opere di artefici umbri e marchigiani. Nel salotto di accesso alla camera sindacale è la raccolta quasi completa delle opere di Matteo da Gualdo, figure pregevolissime per delicata e squisita fattura. Vi si ammirano ancora delle casse e cofani mirabilmente intagliati o dipinti. Nell'attiguo gabinetto, posto a destra, si hanno altre opere di Matteo ed esemplari di artisti affini agli Umbri, e nella sala del sindaco sono state disposte opere di Bernardino di Mariotto e di altri artefici del tempo. Anche qui si veggono delle preziose stoffe, tessuti di arte perugina e oreficerie di sommo interesse. Nella *Sala Rossa,* adorna del bellissimo affresco di Dono Doni di Assisi, rappresentante papa Giulio III nell'atto di restituire le franchigie municipali ai magistrati della città, i visitatori troveranno esposte le splendide e ricchissime oreficerie dal secolo XV in poi. E qui saremmo tentati di dare qualche più minuto ragguaglio, se non vi si opponessero la quantità e il pregio intrinseco di ognuno degli oggetti, che compongono quella stupenda suppellettile di arte umbra. Il tabernacolo del S. Anello della basilica laurenziana di Perugia, il reliquario di Norcia, la croce di Mongiovino, opera del Roscetto, un'intera collezione di calici ed altri oggetti di oreficeria sono ben collocati nel fondo del damasco rosso che adorna le pareti della vasta sala.

Uscendo di bel nuovo sul corridoio, si notano resti di pitture murali distaccate ed altri dipinti. Anche il pianerottolo della scala che conduce alle altre sezioni della Mostra è sobriamente e con gusto decorato con trofei d'armi ed altri oggetti d'arte. Al ripiano superiore in apposite sale è collocata la Mostra fotografica delle opere d'arte dell'Umbria, e la Mostra paleografica che si inizia col celebre Vangelo di S. Luca del VI secolo, con manoscritti del secolo IX e successivi, tutti preziosi cimeli inviati dal Capitolo di S. Lorenzo, svolgendosi poi in ragione dei tempi colla raccolta dei manoscritti appartenenti all'Archivio Comunale di Perugia e ad altri Archivi dell'Umbria. Tale collezione termina cogl'incunabuli della stampa.

Negli stessi locali ha sede anche la sezione della bibliografia artistica dell'Umbria, che riuscirà di massimo interesse per gli studiosi. Proseguendo nello scalone, e dopo avere ammirato nel pianerottolo che riceve luce dal Corso alcune preziose opere d'arte, i visitatori accederanno al gran salone della libreria. Da un lato sono esposti i celebri gonfaloni del Bonfigli, di Gian Nicola Manni ecc., collezione interessantissima, della quale si è occupato nell'ultimo numero di questa *Rivista* l'esimio nostro collaboratore Walter Bombe. Profittando dell'ampiezza della vastissima sala, gli ordinatori hanno potuto raccogliere in gruppi omogenei le opere dei grandi artefici di scuola umbra, quali Fiorenzo di Lorenzo, il Perugino, il Pintoricchio, lo Spagna, il Manni, l'Ingegno, Tiberio d'Assisi e via dicendo. Sorge nel centro una finissima opera di scultura, e lungo i banconi della libreria si svolge festante di colori e riflessi d'oro la mostra delle miniature. Il Comune di Perugia ed altri Comuni dell'Umbria hanno potuto contribuire largamente a questa Mostra, che tanto interessa gli artisti e gli studiosi; ma un prezioso contributo fu dato dall'ex Abbazia di S. Pietro a Perugia i cui Antifonari sono di uno splendore piuttosto unico che raro.

Anche in questo vasto ambiente vennero collocate vetrine con stoffe e mobili di gran valore artistico.

Uscendo dalla gran sala della Biblioteca si accede a quella di *Lettura* riservata interamente alle majoliche, molte per numero, pregievoli per forme, per coloriti e smalti. Anche qui è una festa di vaghissime policromie, e l'arte umbra di Gubbio e di Deruta ne uscirà lodatissima.

Pervenuti al salone che prospetta la Pinacoteca, vi si trovano saggi di architettura e di topografia, notevoli, dell'ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti, per riproduzioni delle opere dell'architetto Alessi, pel Codice del Piccolpasso pervenuto dalla Biblioteca Vittorio Emanuele di Roma e per altre rappresentazioni topografiche delle varie città dell'Umbria. Questo da un lato dell'ampia sala: dall'altro prosegue la mostra dei quadri, delle stoffe, delle miniature dei mobili e delle oreficerie di epoca più tarda.

Fin qui l'Esposizione; se si riflette poi, che dopo questo lungo cammino, in cui i visitatori sono passati in mezzo a tante meraviglie d'arte, essi hanno ancora da percorrere le 21 sale della splendida pinacoteca perugina; se si riflette che essi la troveranno per opera del meritissimo prof. cav. Francesco Moretti meglio disposta e arredata di quel che fosse prima, e se si riflette infine che un nuovo gioiello d'arte le si è aggiunto col restauro e ripristino in gran parte della Cappella priorale dipinta dal Bonfigli, ove è stato ricostruito il soffitto e collocati i seggi di squisito intaglio riparati con insigne maestria dal cav Wenceslao Moretti, ognuno deve essere persuaso che, visitando Perugia al tempo della Mostra, si assisterà ad una festa dell'arte, il cui splendore e la cui ricchezza saranno una vera ed alta glorificazione del genio Umbro.

***

In questi giorni sono stati fra noi ospiti dotti e cortesi Corrado Ricci, l'Abbate Broussolle, il Berenson, lo Steinman e la sua coltissima Signora; i quali tutti si sono vivamente interessati della Mostra, lodandone i criteri e plaudendo all'opera instancabile del Comitato.

***

Malgrado che il lavoro volga alla fine, altre opere sono giunte da vari luoghi dell'Umbria, delle Marche e di Toscana che serviranno a completare e ad arricchire alcune principali collezioni della Mostra.

***

Siamo poi in grado di annunziare che anche l'ordinamento del Museo civico-universitario è quasi compiuto, e ci auguriamo che si arrivi in tempo a disporre la interessante raccolta numismatica e pubblicare i relativi cataloghi

*S.*

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

# AVGVSTA PERVSIA

## Rivista di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria

Diretta da Ciro Trabalza

*Si pubblica una volta al mese in fascicolo di 16 pagine illustrate*

***Condizioni d'abbonamento:*** Per un anno, in Italia, L. 6 — per l'Estero, L. 7.50. — Un numero separato cent. 50; doppio 1 lira — ***Direzione e Amministrazione:*** Via Belzoni, 98 PADOVA.

***Augusta Perusia*** è la prima rivista che sorge con carattere *esclusivamente umbro;* si propone d'illustrare con indagini nuove, rigore di metodo e genialità, la *vita* della regione umbra, quale si espresse nella forma delle città e de' castelli, ne' monumenti artistici, nel costume, rievocando avvenimenti, figure e aneddoti storici, rintracciando correnti d'idee, ricostruendo usi e abitudini, raccogliendo leggende e canti popolari; curerà la difesa delle venerate reliquie della storia e dell'arte; darà notizia delle pubblicazioni che riguardino gli argomenti da lei trattati; mirerà, insomma, a diffondere tra il popolo la cultura storica e artistica, e a dargli la coscienza delle sue virtù e del suo genio.

Vi collaboreranno le persone più colte e competenti della regione e molti studiosi di altre parti d'Italia e di fuori.

*Periodico ufficiale della Mostra d'Antica Arte Umbra,* diretto da

CIRO TRABALZA * * * * * *

*ANNO II.* *NUMERO IV.*
Aprile 1907.

SOMMARIO:

*Matteo di Pietro da Gualdo, nella mostra d'Antica Arte Umbra in Perugia,* G. Bernardini. — *Un dittico inedito di Cola Petruccioli da Orvieto,* G. Cristofani. — *I due quadri dell'Alunno in Deruta,* F. Briganti. — *La Toponomastica dell'Umbria,* S. Prato. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — **Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra.**

*Direzione e Amministrazione*
PADOVA, Via Belzoni, 98.

*Redattore-Capo* LUIGI GRILLI
PERUGIA, Via Torricella, 23.

In Perugia: *Presso l'Unione Tipografica Cooperativa* * * * * *

# AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Aprile 1907. Fasc. 4.

## Matteo di Pietro da Gualdo

### nella Mostra d'Antica Arte Umbra in Perugia (1)

Dei pittori locali dell' Umbria potremmo studiare il Melanzio a Montefalco, il Mezzastri a Foligno, ed anche Francesco da Castello in Città di Castello, e formarcene una idea abbastanza adeguata: ma non è possibile arrivare ad intendere l'arte di Matteo di Pietro con i pochi dipinti, che si trovano entro la città di Gualdo Tadino.

Gli studiosi debbono quindi essere grati alla *Mostra d'Antica Arte Umbra*, che loro permette di esaminare alcune opere del Maestro, sparse in luoghi remoti e di non agevole accesso, ora disposte nelle sue sale. Ed anzi possiamo fin da ora osservare che il gruppo dei dipinti di Matteo è uno dei più interessanti e completi della Mostra.

Matteo di Pietro, detto comunemente Matteo da Gualdo, nacque nella prima metà del sec. XV; fece testamento nel 2 novembre 1492; nel 1500 (11 agosto) viveva ancora, giacchè ebbe una nomina ad arbitro; e sembra che poco dopo morisse.

Il Rosini fu il primo a richiamare l' attenzione degli studiosi su di lui, e giustamente notò una certa somiglianza fra gli angeletti che egli dipinse e quelli di Sano di Pietro. Io ritengo però che le origini della sua maniera siano da ricercare nella scuola di Foligno, che si inizia con gli affreschi eseguiti dall'eugubino Ottaviano Nelli nel palazzo Trinci, e si afferma con un artista proprio in Bartolomeo di Tommaso.

Da questo strano artefice derivò, almeno in parte, la scuola folignate.

Il nostro Matteo si riattacca ad esso per più di un punto, come vedremo in seguito (2).

Egli subì anche una manifesta influenza dalle opere di *Giovanni di Paolo*; da cui forse derivò la conformazione della parte superiore delle teste e certi tipi dei suoi santi. Del resto nelle sue opere non mancano del tutto echi eugubini, dei Salimbeni e forse anche del Boccati; e massime in quelle della sua seconda maniera, non fanno difetto tracce dell' arte di Benozzo-Gozzoli.

E qui è da notare subito che l'arte sua non fu sempre uguale a sè stessa; nelle opere del nostro artefice possiamo riscontrare più di un periodo con forme diverse.

Il suo addentellato alla scuola di Foligno si rivela ancora, da non pochi punti di contatto che vi sono tra la seconda maniera della sua produzione pittorica e certe forme del Mezzastri.

I dipinti del Maestro, che si veggono nella *Mostra*, giungono fino al 1472: degli altri, la maggior parte dei quali sono in affresco, mi riservo di discorrere un' altra volta.

Incominciamo per ordine di tempo da quello proveniente dalla chiesa di S. Maria di Nasciano. È questo un trittico; al primo piano del quale, nella parte centrale, è rappresentata la Vergine in trono col divin figliuolo e quattro mezze figure di angioletti intorno alle teste di lei; nei due scomparti laterali S. Sebastiano, vestito, con una freccia in mano, e S. Rocco. Nel secondo piano vedesi effigiata la *Presentazione al tempio*, al di sopra della Vergine; l'angelo annunziatore e la Vergine Annunziata al di sopra dei due santi, di cui abbiamo fatto cenno. In questo dipinto vi è la iscrizione: *Hoc opus factum fuit*..: nel resto ora indecifrabile.

Benchè non ci sia dato di leggere la data di questo dipinto, pure a me pare di doverlo ritenere come il più antico del maestro fra gli esposti nella *Mostra*. In esso infatti vediamo che il divin figliuolo, tanto quello che tiene in grembo la Vergine, quanto quello che vedesi nella *Presentazione*, è affatto simile al putto del *trittico* di Bartolomeo; ed inoltre i due santi, sia per la lunga statura, sia per il viso pieno, coi lineamenti minuti, richiamano gli altri due santi del

(1) Molte notizie di fatti e date ho tratte dall'articolo su Matteo di Gualdo di Adamo Rossi inserito nel *Giornale di Erudizione Artistica*, Perugia, 1872, pag. 107 e segg. e dalla *Storia di Gualdo Tadino* del dottor Ruggero Guerrieri, Foligno, 1900: alle quali opere potrà ricorrere chi desiderasse ulteriori ragguagli di date sulla vita del maestro, che a me per il mio assunto non occorrevano.

(2) Non posso fare a meno di notare qui, che nella *Pala* di Niccolò di Liberatore Mariani, del 1458, proveniente da Deruta, che trovasi nella *Esposizione*, ed è quella che ha la data più antica delle opere del Maestro a noi pervenute, il divin Bambino è affatto simile a quello del *trittico* di Bartolomeo, appartenente alla chiesa di San Salvatore in Foligno, ora anche esso nella *Mostra*. Questo raffronto è prezioso, e, unito con quelli che risultano dalle altre sue opere, serve a determinare la parziale derivazione di Niccolò dalla maniera di Bartolomeo.

dipinto medesimo. Gli angioletti che formano come un coro intorno alla testa della Vergine, e noi ritroveremo spesso nelle altre sue opere, ricordano veramente quelli di Sano di Pietro, all'ovale lungo, alle facce carnose, alle pupille fisse: i due santi con i grossi crani, largamente sviluppati nella parte superiore, ci riconducono all' arte di Giovanni di Paolo. E mi sia lecito rilevare, che le figurine della *Presentazione* hanno i lineamenti grossi, i capelli e le barbe a folte ciocche ispide; e qualche cosa di simile e più accentuato troveremo nel dipinto *dell'albero genealogico della Vergine* di cui diremo in seguito. È un' opera mediocre, in cui le figure non mostrano una grande espressione, l' esecuzione è aspra, l' ombreggiare denso. Non trovasi in buone condizioni, e la faccia della Madonna è cancellata quasi completamente.

TRITTICO DI MATTEO DA GUALDO. (Pinacoteca di Gualdo Tadino).

Affine a questo è un altro quadro (specie di *trittico* anche esso) proveniente dalla raccolta comunale di Gualdo Tadino. Porta la data M°CCCC°LXII, die XXVIII aprilis, che è la più antica da noi conosciuta delle opere del Maestro, e la firma in una striscia bianca: *Macteus de Gualdo pinsit.* Nel centro di esso è ritratta la Vergine in trono, che tiene il divin figliuolo in braccio. Il trono è a più ripiani di costruzione capricciosa. Su i due braccioli di questo si vedono due piccoli angeli inginocchiati, altri due entro due piccole nicchie nella parte superiore, e in fine due in alto che reggono due festoni. A destra son ritratti S. Francesco, che porta una crocetta di oro e un libro rosso in mano e S. Bernardino; a sinistra S. Caterina della ruota e S. Margherita, ai suoi piedi sta un drago. Le mezze figure di S. Bonaventura e di S. Ludovico sono effigiate in due tondi più in alto. Il fondo è dorato. La Vergine indossa una veste di broccato a fiori d'oro a piccoli *ave* con corona al di sopra, il manto azzurro, e il velo in capo. Il putto tiene una camicetta bianca, ha sul capo una corona di rose, ed è posto su di un drappo rosso che gli involge le gambe. Ai due lati del trono son collocati due vasi con mazzi di fiori. Le figure, mostrano l' occipite della testa assai rilevato; e, massime i due santi Francesco e Bernardino, hanno tutta la parte superiore del cranio così elevata, la fronte in conseguenza così sviluppata, da richiamare certe figure di Giovanni di Paolo, come nel precedente quadro. Alle forme di questo dipinto sono anche simili per il viso pieno, carnoso, con lineamenti minuti, i quali caratteri trovano qualche rispendenza nel *trittico* di Bartolomeo.

Altre analogie fra l'uno e l'altro dipinto troviamo nell' alta statura dei personaggi effigiati, sebbene in questo secondo non siano quasi barcollanti come nel primo, e nelle pieghe del manto della Madonna, intralciate, capricciose, molteplici. Il putto ha un tipo un poco diverso, ma sempre più affine a quello del quadro di Nasciano che agli altri di cui discorreremo in appresso.

Per ordine di data viene ora il polittico di S. Pellegrino presso Gualdo Tadino, in cui si legge la iscrizione: *Tempore domini Angeli Francisci de Gualdo M°CCCC°LXV die X decembris.* Si congettura che la firma forse esistesse nella predella, la quale ora è perduta: ma anche A. Rossi non è sicuro che il dipinto spetti al Maestro.

Nello scomparto centrale vi è la Vergine in trono, cui fa carezze il divin figliuolo; negli scomparti laterali vedonsi S. Michele Arcangelo e S. Giovanni Evangelista, S. Giacomo e S. Pellegrino.

Al secondo piano nel centro è ritratta la mezza figura del Padre Eterno e nelle divisioni laterali quelle di quattro santi.

In questo dipinto ritroviamo il coro di quattro angioletti intorno alla testa della Vergine come nel dipinto di Nasciano; ma è eseguito con tanta cura, le figure sono così larghe, così sviluppate; vi è tale nobiltà di espressione in esse, che non ha riscontro nelle opere da noi esaminate, e non si ritrovano all' istesso grado in quelle che studieremo. D' altra parte, l' essere stato eseguito in Gualdo nel 1465, tre anni dopo quello di cui abbiamo discorso (esistente nella raccolta comunale) e certe forme che ha comuni con i dipinti che ci avviamo ad esaminare, mi fanno proclive ad accogliere l'opinione che sia uscito dal pennello del nostro Maestro,

il quale più volte ha cambiato nell' arte sua, come abbiamo accennato.

La Vergine ha la vita piuttosto lunga ed è seduta in modo analogo a quella dell' affresco di Assisi, alla quale pure somiglia per il modo di portare il manto, che, posato sulle spalle, lascia aperto il petto, scende dai due lati, e poi ricopre le gambe lasciando in fondo l' orlo con pieghe serpeggianti per quanto ancora possiamo vedere. Disgraziatamente la faccia di lei è rovinatissima e non ne posso dir nulla.

I visi degli angioletti sono più belli e più sviluppati degli altri, con occhietti vivi; i loro lineamenti sono anche più marcati, ma mostrano anche essi le facce carnose, ovali.

La positura delle figure di S. Giovanni e di S. Giacomo, il loro panneggio a larghe pieghe, la conformazione della testa lunga, poco o nulla rialzata nell'occipite, la posa della mano di quest'ultimo ci fanno ricordare del S. Giacomo dell'affresco dell' oratorio di Assisi, sebbene questo di S. Pellegrino apparisca di fattura migliore. Oltre a ciò, non fanno difetto altri indizi di riavvicinamento tra i due dipinti.

Da ultimo è bene osservare che questi santi mostrano la parte superiore della faccia un poco piatta e gli occhi tondeggianti, rilevati, in modo da ricordare lontanamente alcune forme di Girolamo Boccati.

Questo dipinto fu eseguito nelle vicinanze di Gualdo, proprio quando l'attività di Matteo era in fiore: noi vi riscontriamo non pochi dei suoi caratteri; per toglierlo ad esso converrebbe dimostrare l'esistenza di un altro Maestro ad esso affine in Gualdo, a cui convenissero meglio che ad esso le forme di questa pittura, ma ciò fino ad ora non è stato tentato da alcuno.

Nelle forme che abbiamo indicate si mostra simile a questo il *polittico* del duomo di Gualdo, nel cui mezzo è figurato Cristo in croce, da piedi alla quale stanno la Vergine e S. Giovanni; negli scomparti laterali quattro santi. Il tipo della Madonna ricorda quello degli angeletti del quadro di S. Pellegrino, e quelli di alcuni santi hanno rispondenza con altri di questa ultima pittura.

Non so per quale motivo Adamo Rossi creda che il *trittico* proveniente dalla chiesa di San Pietro in Assisi sia stato fatto circa il 1460; io invece credo che, per quanto se ne può capire tra i rifacimenti cui fu sottoposto, sia stato dipinto circa il tempo in cui si recò nella ricordata città per eseguirvi gli affreschi or ora indicati, vale a dire, verso il 1468. Nel *trittico*, così raffazzonato come è, sono effigiati nel mezzo la Vergine e il putto, ai lati S. Pietro in abiti pontificali e S. Vittorino (1). Tra le parti più intatte vi è il solito piccolo coro di angioletti intorno alla testa della Vergine, di esecuzione finissima, vi sono creature delicate, celestiali, che nel 1460 non sembra avrebbe potuto dipingere da quanto si rileva dal *trittico* del '62:

TAVOLA DI MATTEO DA GUALDO. (Assisi - Chiesa di S. Pietro).

esse poi hanno contatto con quelle di S. Pellegrino. Si vede abbastanza bene anche il divin figliuolo, il quale mostra il collo alquanto corto, il torace largo, le membra carnose, il tipo assai diverso dai due primi, di cui abbiamo discorso, è invece simile a quelli di cui or ora tratteremo.

Per quanto se ne può arguire dal deplorevole stato in cui si trovano, anche i due santi sono più proporzionati, hanno un panneggio più largo di quelli dei due primi dipinti da noi esaminati, e sono più vicini alle figure dell' affresco di Assisi (2).

(1) Vi si legge in un cartello la iscrizione seguente: *Opus Mactei de Gualdo sub millesimo CCCC.... V^a die Aprilis. Hoc opus fieri fecit Reverendus pater dominus Bartolomeus abbas monisterii sancti Petri de assisio ad laudam Dei amen.*

(2) A. Rossi osserva che in questo quadro vi sono riuniti i caratteri della maniera di dipingere di Matteo, vale a dire le ghirlande di mirto sulla testa degli angeli, il rosario appeso al collo del divin Bambino, da cui pende un ramo di corallo, il cartellino, che si finge attaccato con cera rossa, portante le indicazioni storiche del dipinto. Certamente anche questi indizi giovano a determinare l' autore di un' opera d' arte; ma trattasi di segni meramente esteriori, che possono mancare senza che per questi ne cambi l' autore.

Siccome in questo ultimo certe forme, ad esempio quella del putto, hanno ricevuto uno sviluppo ulteriore ritengo che sia stato eseguito dopo.

Ed ora, sebbene naturalmente non faccia parte della *Mostra*, non posso fare a meno di dare uno sguardo a siffatto dipinto, che Matteo eseguì su tutta la parete ove è l'altar maggior dell'Oratorio, annesso all'Ospedale dei Pellegrini, dedicato a S. Giacomo e a S. Antonio. Vi si legge la iscrizione: *Hoc opus factum sub anno domini millesimo quadrigentesimo sessagesimo octavo die primo Iunii Macteus de Gualdo pinsit.*

Nella parte superiore del muro sono ritratti al di qua e al di là di una finestra l' angelo presso cui sta scritto *ave Maria*, e la Vergine che riceve il messaggio celeste. Al disotto sono dipinti sei putti alati con cestini di fiori, che vanno spargendo.

Al primo piano nel mezzo si vede la Vergine seduta in trono, col divin figliuolo nudo in piedi sulle sue gambe, in atto di benedire: nella sinistra porta una fascia in cui è scritto *fiat*. Sei angeletti si veggono in atto di adorazione ai due lati del trono: in basso un angelo che suona un istrumento e uno che tiene una candela accesa, questo ultimo motivo ricorrerà anche altre volte in questa e in altre opere del Maestro.

Nel resto della parete in un lato è ritratto S. Giacomo con un libro in mano, nell' altro lato S. Antonio abate: l' uno e l' altro in piedi e figurano assai grandi, in fine alla estremità di ciascuna parte vedesi un angelo in piedi portante un candeliere in cui sta una candela accesa.

Con questa pittura si vengono a determinare ancor meglio che nel precedente dipinto i caratteri ai quali si informa la seconda maniera del Maestro.

Le figure mostrano la parte superiore della testa in proporzioni naturali, e appena in qualcuno degli angeletti rilevasi una non grande elevazione dell' occipite. Il viso della *Vergine Annunziata* è ancora pieno, con i lineamenti minuti, ma quello della Madonna in trono è largo, col mento corto, la mandibola risentita; ha il collo lungo e largo. La sua figura dalla vita lunga ed eretta è in un atteggiamento maestoso e imponente.

Il putto con la testa tondeggiante, larga, la fronte alta, le guance puffute, il mento corto, il collo corto, il torace e i fianchi lunghi, le membra carnose, richiama quello del quadro della chiesa di S. Pietro, ma anche più quello del *trittico*, che esamineremo della galleria comunale, portante la data del 1471. Le forme indicate del divin figliuolo ci ricordano quelle di taluni *bambini* del Mezzastri; ed è degno di nota che questa somiglianza coincide nel nostro Maestro circa il tempo in cui lavorò nella stessa chiesetta dove anche dipinse il folignate in Assisi.

Del resto anche nella parte inferiore del volto di questa Madonna di Assisi non mancano caratteri uguali a quelli di altre Madonne del Mezzastri, quali il mento corto, la mandibola forte.

Ad esempio di tutto ciò cito l' affresco esistente nella chiesa di S. Anna in Foligno.

Gli angeletti sono sempre della specie degli altri da noi esaminati, graziosi e vispi, finemente segnati, con le teste alquanto più grosse e le membra più carnose. I due santi mostrano le facce larghe con lineamenti precisi: sono due figure magnifiche, grandiose, avvolte in ampio panneggio, di severa espressione ed hanno qualche affinità, come abbiamo veduto, con quelle del polittico di S. Pellegrino. Il S. Antonio richiama poi lontanamente il medesimo santo di Guido Palmerucci in Gubbio.

Senza dubbio tutta questa composizione è la migliore delle opere firmate del Maestro, quella che meglio delle altre ci dà la misura del suo valore.

E tornando alla *Mostra di Arte Umbra*, dovremo dare uno sguardo al trittico che ora si conserva nella Pinacoteca comunale di Gualdo, ivi trasportato dalla chiesa di San Niccolò.

In esso è figurata la Vergine in trono col divin figliuolo e ai lati S. Giovanni Battista in manto rosso cupo, e S. Giovanni Evangelista in manto giallastro, che porta un libro rosso in mano. In basso stanno due angeletti con le ali rosse che reggono un candeliere con candela accesa. Vi si legge la firma *Mactheus de Gualdo pinsit*, e sotto l'Evangelista la data: *MCCCCLXXI VII aprilis.*

Nella Galleria di Perugia vi è un dipinto in tre parti nel quale sono rappresentati la Vergine con il putto, S. Francesco e S. Girolamo, che si assegna al Maestro. Vi si nota certa elevatezza nell' occipite, certa somiglianza nei lineamenti del volto con talune figure dell'epoca di transizione tra la sua prima e la seconda maniera: la Vergine e il putto hanno qualche lontana analogia con quelli di Assisi, e potrebbe essere stato eseguito non molto prima di questo. Ma le altre quattro Madonne che sono state collocate al disopra di questo, se mostrano qualche attinenza con l'arte di Matteo, non si può dire che siano uscite dalle sue mani.

La Vergine e il putto hanno i medesimi tipi dell' affresco di Assisi, da noi esaminato, ma tutte le figure mostrano la elevatezza dell' occipite, come nei primi dipinti ricordati in questo articolo: esse poi son costruite in modo alquanto arbitrario. Nel S. Giovanni Battista vediamo i capelli a ciocche capricciose, e così le ha il San Francesco del trittico del '62 sebbene più moderate.

Del resto queste figure, dalla carnagione

bianchiccia, sono legnose, hanno ben poca espressione e pochissima modellatura.

All' infuori degli angioletti dalle facce piene, carnose, come gli altri da noi ricordati, in specie quelli di Assisi; non si crederebbe che questo dipinto sia stato eseguito dal Maestro tre anni dopo quello della chiesa dei Santi Antonio e Giacomo.

Nella predellina vediamo dipinti la *Cena degli apostoli*, il *Battesimo di Cristo* e un *Miracolo che accade alla presenza di alcuni frati.*

Sono piccole scene con piccole figure di contorni troppo decisi, di esecuzione sommaria, che non differiscono dal pregio artistico del quadro principale: dei quattro santi che vi erano dipinti due soli giunsero fino a noi: S. Francesco e S. Bonaventura.

Vediamo esposta anche una *Annunciazione*, proveniente dalla collezione comunale di Gualdo; ma, a dire la verità, vi trovo le facce piene, carnose, della prima maniera del Maestro, non altri caratteri, almeno così spiccati come egli li ha nelle sue produzioni di questo periodo, quali ad esempio la testa rialzata nell' occipite, il panneggio sfrastagliato: i contorni poi sono più fortemente segnati che l'artefice soglia fare, onde io ritengo che mostri alcune forme del suo stile, ma non posso dichiararla senz' altro opera sua.

Proveniente dalla stessa raccolta di Gualdo vi è una *Incoronazione della Madonna.* Quest' opera è indicata come appresso nel *Catalogo della opere d'arte delle Marche e dell' Umbria* redatto per commissione ministeriale nel 1861-62 (*Gallerie Nazionali italiane*, anno II, p. 275): « Una tavola semitonda e senza cornice, e rappresentante la *Incoronazione della Madonna* con nove angioli d' attorno, e al basso due devoti genuflessi, in abito monacale, e dei quali l' uno con l'aureola di santo. Opera della fine del secolo XV e della *maniera* di Sano di Pietro da Siena ». Tutto ciò è giustissimo, ma ove si rifletta, che Matteo di Gualdo ebbe punti di contatto con l' arte di Sano, come abbiamo veduto; che il dipinto se eseguito nella maniera di questo Maestro, è ben lontano dal mostrare la finitezza delle opere veramente sue: che trovasi in Gualdo Tadino, ed era già nella chiesa di S. Francesco non sembrerà assurda la supposizione che, dovendosi ascrivere non a lui, ma a qualche artefice che ebbe attinenza con esso, possa essere stato eseguito da qualche artefice locale, affine a Matteo, che s' ispirò, e magari copiò una pittura dell' artista di Siena. Ed oltre a ciò, notiamo ancora, che gli angioletti sono poi affatto simili a quelli di Matteo (1).

Nella *Mostra* vediamo anche un curioso quadro, proveniente dalla Confraternità di S. Maria a Gualdo, in cui è dipinta la figura di Adamo coi capelli e la barba a lunghe treccie, distesa lunga in terra e da essa poi sorge l' albero genealogico degli antenati della Madonna, che nei suoi rami ne porta le effigi in tanti medaglioni finchè alle due estremità laterali vediamo le figure di S. Gioacchino e S. Anna e nel centro quella della B. Vergine, in alto il Padre Eterno a mezza vita. La faccia di Adamo e quella di Maria principalmente sono piene, carnose, le teste, specialmente del primo, hanno la parte superiore elevata e richiamano quelle della prima maniera di Matteo. I visi dei medaglioni mostrano gli occhi e i nasi grossi, questi di forme strane, non poche volte le facce piatte, i capelli e le barbe a grosse ciocche ispide, assai fortemente segnate.

Vi riscontriamo una certa affinità con alcune figurine della *Presentazione al tempio* del trittico di Nasciano.

Queste forme richiamano, almeno in parte, anche quelle di Mariano di Antonio.

TRITTICO DI MATTEO DA GUALDO
(Spoleto - Palazzo Arcivescovile).

In conclusione, a me pare che sia da ritenere eseguita da Matteo in collaborazione della sua scuola o di altri.

Ed ora, prima di por termine a questo mio studio, mi conviene far cenno di due dipinti provenienti da Spoleto. In uno di essi, che fa parte della Galleria comunale, è effigiata la Vergine

(1) Dietro il quadro è scritto in caratteri piuttosto recenti: « Quadro spettante un dì ai monaci del corpo di Cristo di S. Gervasio e Protasio in *Capo d' acqua* (presso Gualdo) dipinto nel 1473, contenente l' effigie del B. Angelo da Gualdo etc. ». Trattasi di piccola chiesa di campagna, e ciò avvalora la mia ipotesi.

in trono, che tiene il divin figliuolo nudo sulle ginocchia, circondata dai SS. Francesco, Simone, Bernardino da Siena e Antonio da Padova, in ginocchio, con le mani giunte e incrociate sul petto.

I due angeletti che reggono una corona sulla Madonna sono stati aggiunti posteriormente, e inoltre tutto il quadro è stato rimaneggiato, ritoccato, cosicchè poco ora si può capire di quello che veramente doveva essere. Tuttavia possiamo affermare che è di scuola umbra; ed a me pare che il tipo del putto, tuttochè scontorto e rifatto almeno in parte, e la faccia della Madonna nella parte inferiore richiamino le ultime pitture di Matteo da noi esaminate. La parte superiore di questa testa ricorda poi le prime pitture del Maestro.

Non so vedervi la mano del Mezzastri, seppure non si vogliano ritenere come esclusivi di questo Maestro dei caratteri comuni con la seconda maniera di Matteo.

L'altro dipinto, che è un *trittico,* appartiene al vescovato Spoletino. Nel centro di esso è ritratta l'Assunta a mani giunte, e, in basso, il sepolcro di lei circondato dalle piccole figure dei dodici apostoli. Negli sportelli sono dipinti un santo Vescovo e S. Lucia; della cui vita vediamo illustrate alcune scene nella predellina.

Non vi è forse dipinto che mi abbia tenuto più dubitoso di questo. Certi caratteri umbri sono innegabili, e vi sono evidenti non poche forme di Matteo. Intorno alla testa della Vergine vediamo il coro di quattro angioletti finemente condotti, secondo egli suole nelle sue opere, coi lineamenti delicatamente segnati, come quelli del trittico di S. Pietro di Assisi, inoltre la testa alquanto rialzata nell'occipite della Vergine, il velo che porta in testa, il collo lungo, il manto che dalle spalle discende ai due lati lasciando aperto il petto e ricopre le ginocchia e le gambe facendo da piedi un largo bordo di pieghe serpeggianti, sono come nelle opere di Matteo. Nei due santi non mancano affinità con quelli del trittico di Assisi ed anche di S. Pellegrino.

La *predellina* con le figurine delicatamente segnate, animate di non scarsa vitalità, sebbene assai superiori a quelle del trittico del 1471, da noi già preso in esame, può essere stata dipinta da chi ha eseguito il quadro di S. Pellegrino e l'affresco della chiesa dei SS. Jacopo ed Antonio, nella città di S. Francesco.

Io ritengo infine, che sia un prodotto di arte umbra, in cui si rivelano non poche forme di Matteo, al quale può essere assegnato.

È un dipinto di fina esecuzione, e in cui si rivelano elevati intendimenti artistici.

GIORGIO BERNARDINI.

## Un dittico inedito di Cola Petruccioli da Orvieto

conservato nella Biblioteca Comunale di Spello. Le tavolette, che lo compongono, sono ora disgiunte e mancano in gran parte della cornice originale e delle foglie rampanti delle cuspidi; l'imprimitura è caduta qua e là con grave danno del dipinto, che per colme di iattura presenta anche traccie evidenti di parziali bruciature; si arguisce facilmente come quest' opera d'arte, la quale anche guasta così, pur manifesta pregi di fattura non comuni ed è condotta con diligenza di tocco e con fine precisione nel disegno, non debba esser stata considerata per quel che vale e custodita con qualche riguardo. In un inventario del 1804 nell'Archivio Comunale ho trovato il più antico ricordo del dipinto, che vi è notato come « *lavoro del grande Giotto* ». Il Guardabassi (1) la toglie al maestro per assegnarlo alla sua scuola. Più giustamente l'Urbini (2) vi notava caratteri affini ai senesi. Sotto la tavoletta sinistra si legge ancora in maiuscole gotiche d'oro:

$\overset{o}{\text{A}}$. . . . XXXV. $\overline{\text{H}}$.-$\overline{\text{P}}$. F$\overline{\text{CM}}$. FVIT. $\overline{\text{TP}}$. $\overset{i}{\text{D}}$. . . . $\overset{i}{\text{P}}$O. $\overline{\text{S}}$.

E(O C) $\overline{\text{NE}}$-. $\overline{\text{CA}}$. $\overline{\text{M}}$-

e sotto la destra:

. . . . $\overline{\text{D}}$S$\overline{\text{P}}$LO. CO · AVS. PETRV . . . EVRBEVETERI. PINXIT.

L'iscrizione può leggersi così: « Anno domini mccclxxxv. hoc opus factum fuit tempore domini .... (potestatis?) Ser Eneae .... de Spello. Colaus Petruccioli de Urbeveteri pinxit ».

Dalla frammentaria iscrizione ci è dato dunque conoscere il nome dell' artista, Cola di Petrucciolo da Orvieto, la patria del committente, Spello e forse la data del 1385.

Le due tavolette, misurano 27 cm. di larghezza per 67 di altezza ciascuna; le cuspidi racchiudono un arco acuto polilobato ed un trilobo in alto, finemente eseguiti a rilievo con fogliami e cesellature. Il fondo è dorato. La tavoletta sinistra rappresenta Cristo confitto sulla croce, la quale è piantata sopra un terreno roccioso verdastro, con il cranio di Adamo in una grotta ai suoi piedi Due angeli, dipinti a velature brune sull'oro del campo, volano a raccogliere il sangue che sprizza dal costato e dalle mani scende abbondante fino alle gomita del

(1) *Indice-Guida dei Monumenti dell' Umbria*, p. 272.

(2) *Le Opere d'Arte di Spello* (*Archivio Storico dell' Arte* anno III, 1897, pag. 24).

Crocefisso. Sei figure di santi simmetricamente disposte assistono alla scena: a destra l'Evangelista, col manto roseo a rovescio rosso e veste verde chiara, congiunge le mani in atto di dolore; S. Felice Vescovo di Spello col piviale azzurro a fregi dorati, vestito di camice biancastro e sottoveste bruna, stringe con la sinistra il pastorale e solleva la destra, coperta anch'essa dalle bianche chiroteche; più indietro una santa regina (S. Caterina?) col manto di un bel rosso minio foderato d'ermellino e dalla veste azzurra, tende distesa la dritta pure fissando la salma divina. Dall'altra parte la Vergine, avvolta nel manto azzurro col rovescio di un azzurro più intenso e la veste rossa, è seguita dal Battista, vestito di pelliccia bruno-verdastra con pallio azzurro chiaro, e dalla Maddalena tutta coperta di rosse vesti, col vaso degli aromi nella sinistra. Il nudo del Cristo, il cui torace è troppo largo, i fianchi soverchiamente rilevati, le estremità rozze con dita egualmente lunghe nei piedi, è dipinto con tinte verdi, mentre le carni delle altre figure, ombreggiate anche esse di verde, s'illuminano di tocchi caldi e decisi, rosei e trasparenti. I capelli e le barbe a lunghe ciocche serpeggianti sono di colore freddo. Le teste appaiono piccole e tondeggianti, su colli grossi e corti, con orecchie basse e grandi, occhi stretti, nasi prominenti, con luci concentrate sulle sopracciglia, sul naso e sul labbro superiore. I panneggi hanno partiti semplici e naturali, con pieghe poco modellate. L'esecuzione è degna d'un miniatore, del quale è propria la tecnica accurata della tempera vaga nei toni, fusa e di poco rilievo. Nel trilobo superiore è Gabriele genuflesso, vestito di rosso, con ali rosee striate d'oro, la destra sul petto, il giglio nell'altra, col filatterio recante le prime parole della salutazione, delle quali avanzano le lettere:

... GRĀ. PLENA

Questa piccola figura posa, come l'Annunciata dell'altro sportello, sopra un terreno bruno freddo. Nella tavoletta destra, assai più guasta dell'altra, è l'Incoronazione della Vergine, seduta col Redentore sopra un trono marmoreo decorato da mosaici cosmateschi, il gradino coperto da un ricco tappeto ad esagoni gialli con uccelli verdi e rombi rossi con gigli azzurri, ed il postergale addobbato da un arazzo d'oro con fiorami rossi di elegante disegno. Dieci angeli disposti a mandorla circondano la composizione. Maria indossa un manto bianco tessuto d'oro con ombre azzurro brune; la veste è dello stesso colore. Il Redentore, coperto di manto roseo a rovescio verde listato di rosso e di veste azzurriccia, le pone in capo una corona a tiara conica. L'angelo in alto suona un liuto,

ha veste ed ali brune con lumeggiature d'oro; dei quattro a destra, il più vicino, è giallastro con ombre fredde, il secondo azzurre, il terzo verde ad ombre azzurro, il quarto bianco giallastro. L'ultimo in basso ha veste ed ali azzurre; dei quattro altri a sinistra, il più vicino a lui, è giallo con oro, il secondo color terra con ombre fredde a fiorami rossi, il terzo verdastro con ombre azzurro-grigie, il quarto è rosso lacchigno. Due angeli suonano il clarino, due la viola e l'ultimo un doppio flauto. Tutti portano sulla fronte una fiammella purpurea. Nel trilobo superiore è l'Annunciata, seduta in terra sopra un cuscino rosso a ricami d'oro, con manto azzurro a rovescio bianco e veste rossa con aurei rabeschi.

Del pittore Cola Petruccioli non abbondano nè opere, nè notizie. Nel 1380 dipingeva a fresco nell'abside del Duomo di Orvieto una specie di finto coro, del quale rimane unico avanzo un frammento visibile dietro un postergale dell'esistente, con la umoristica figura di un grasso canonico addormentato. L'artista ebbe e collaboratore Andrea di Giovanni. Nello stesso anno eseguiva sulla parete maggiore dell'Oratorio sotto la Tribuna un affresco col Crocefisso, San Giovanni, la Maddalena, i SS. Brizio e Costanzo ed uno stuolo di confrati oranti. Vi si legge:

HOC OPVS FECIT FIERI SAVINVS VANNVTII SVB A. D. MCCCLXXX - DIE MENSIS FEBRVARII COLAVS PETRVCCIOLI PINXIT AMENAM.

Però fin dal 1372 aveva collaborato con molti altri maestri per aiutare Ugolino di Prete Ilario da Orvieto negli affreschi della Tribuna maggiore del Duomo e non è improbabile che suo padre fosse quel Petrucciolo di Marco, il quale fino dal 1357 aveva posto mano in quel lavoro. Non è facile discernere in quelle storie la parte che spetta al nostro pittore, poichè la mediocrità di quei maestri, mancanti di maniera propria, non ci permette di distinguerla. Il dittico di Spello è perciò più che mai prezioso, non solo perchè meglio dei documenti citati dal Fumi (1) ci assicura della patria del pittore, ma anche per essere l'affresco d'Orvieto di forme più rozze e d'esecuzione incerta e scialba; ma non è da maravigliare che il nostro, come tanti altri e maggiori maestri, sia meglio riuscito per disegno e per colorito in figure di piccole dimensioni. I due angeli che fiancheggiano adorando la Vergine, dipinta da Andrea di Giovanni sulla lunetta della porta della Canonica d'Orvieto, sono affatto simili ai due che stanno ai lati del trono nell'*Incoronazione* di Spello; evidentemente Cola si trovò a collaborare in quell'affresco.

(1) LUIGI FUMI, *Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri*, Roma, 1891, pp. 275, 366, 388. ADOLFO VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V. *La Pittura del Trecento*, p. 839.

I pittori orvietani della seconda metà del trecento subirono evidenti influssi senesi e da Siena vennero con l'architetto della superba cattedrale i più valenti artefici che la decorarono; Ugolino, Pietro di Puccio ed il nostro Cola ne offrono la prova più ampia. Nelle tavolette di Spello appaiono però alcune qualità, sia pure estranee alla forma, che ricordano i maestri fabrianesi e più specialmente Allegretto Nuzi: la ricchezza della fine decorazione aurea e policroma delle stoffe, la curata esecuzione degli ornati e delle cesellature. Così anche nei pittori trecenteschi di Orvieto si hanno accenni di caratteri che tendono ad unirne la produzione a quella della nascente pittura umbra e, se le derivazioni senesi prevalgono, non mancano indizi di un'arte che più tardi affermò la sua indipendenza e seppe dar forma propria a propri ideali.

GIUSTINO CRISTOFANI.

---

**La Direzione provvederà con articoli de' suoi collaboratori, la massima parte membri del Comitato e ordinatori della *Mostra*, a illustrarla convenientemente specie nelle sue parti nuove per la critica storica e artistica; ma sarà lieta di dare ospitalità, anche giovandosi di *supplementi*, al contributo di quegli egregi studiosi da lei non incaricati, che credessero servirsi dell'AUGUSTA PERUSIA per pubblicare i loro studi particolari sulla *Mostra*. Perchè la Direzione possa coordinare a tempo il vario materiale, gradirà essere preavvisata degli articoli di cui si domanda la pubblicazione.**

---

## I due quadri dell'Alunno in Deruta

**(Curiosità storiche)**

LA Mostra d'Antica Arte Umbra ha raccolto nella maestosa sala delle adunanze consiliari del Palazzo del Popolo in Perugia ben 11 dei più pregevoli dipinti di Niccolò da Foligno. È la prima volta che si trovano unite insieme tante opere di questo così vario maestro della scuola umbra, cui fanno pur quivi corona quelle dei suoi scolari ed imitatori, e chiunque voglia studiare l'Alunno dovrà ora recarsi in Perugia, sicuro di non trovar mai una più propizia occasione.

Nostro compito però è di intrattenerci semplicemente su due quadri inviati dal Municipio di Deruta e darne dei brevi cenni per un modesto contributo a chi vorrà farne un più ampio studio. Il primo di questi quadri, denominato comunemente di *S. Maria dei Consoli*, possiamo ora ammirarlo a destra del grande polittico di

Nocera, che insieme con quel di Gualdo e con la tavola di S. Nicolò di Foligno rappresenta l'epoca della migliore attività del maestro. Il quadro è firmato e porta la data del 1458.

Dipinto a tempra su tavola misura m. 1.14× 2.34 e rappresenta la Vergine seduta reggente in grembo Gesù Bambino ed attorniata da una gloria di angioli con ai lati genuflessi S. Francesco e S. Bernardino da Siena. Sul lembo del manto della Madonna si legge: « *Ave Maria gratia plena, dominus tecum benedicta tu* ». Ai piedi poi nel mezzo del quadro sta inginocchiato lo stesso committente in atto di pregare e di essere presentato alla Vergine da S. Francesco; nel rotulo che gli svolazza a lato, sta scritto: « *Ego Iacobus Rubei de Diruta feci fieri hoc opus parvum* ». Più in basso inoltre troviamo il nome dell'autore: « NICOLAUS DE FULGINEO PINXIT 1458 DIE... ».

È questo il primo lavoro con la data e firma dell'autore dopo l'affresco di S. Maria in Campis presso Foligno, eseguito nel 1452. Vi si nota evidente l'influenza di Benozzo Gozzoli, nonchè quella di Bartolomeo di Tommaso, maestri dell'Alunno, il quale nelle opere della sua maturità trovò forme meno soavi e si compiacque di una forse esagerata ricerca del carattere e dell'espressione. Abbiamo anche il nome del committente. Mancano però documenti per accertarsi chi fosse questo Iacobus Rubei, che da alcuni è ritenuto per uno dei fabbricanti delle belle majoliche derutesi. E lo argomentano dal fatto che in una parte mancante del quadro, come vedremo più innanzi, era raffigurata S. Caterina Vergine e Martire, la quale anche oggidì è tenuta per protettrice dai *Majolicari* di Deruta. Di più il quadro rimase per molto tempo nella Chiesa di S. Maria dei Consoli, da cui prese il nome, ed ove ebbe sede la Corporazione dell'arte dei Vasai. Demolita poi la Chiesa verso la fine del secolo XVII, la Corporazione dei Vasai ebbe sede nell'Oratorio della Morte e quivi troviamo il quadro che solamente verso la metà del secolo XVIII venne trasportato nella Chiesa di S. Francesco dei PP. Conventuali, in occasione di una solenne festività della Madonna. E sfortunatamente quivi rimase: lo attesta il p. Pietro Cecchetti in una sua lettera in data del 22 febbraio 1786, ed anche Baldassarre Orsini nelle sue lettere pittoriche lo descrive nella Chiesa di S. Francesco. — Come già si è accennato, il quadro è frammentario, essendo mancante delle due tavole laterali e della predella, che gli davano la forma di un trittico, del quale la parte mancante del lato destro portava dipinta S. Caterina Vergine e Martire e S. Ludovico Vescovo e dal lato sinistro S. Antonio da Padova e S. Sebastiano (1). Viene così descritto da Giuseppe Fabretti (2) e dal p. Pietro Cecchetti, il quale ultimo nella ricordata sua lettera aggiunge che *il basamento della tavola è pieno di figurine che poco si conoscono.*

Il Fabretti poi ci dà particolari notizie di questo mutilamento ed afferma che le due tavole laterali vennero segate dal barbiere dei pp. Conventuali di S. Francesco in Deruta, certo Lorenzo Parigioli ed annuente il p. Aggéa che fu maleaugurato custode del prezioso dipinto. Ma qual sorte subirono i due frammenti? « Si viddero i separati pezzi più volte da me (così scrive il Fabretti) appesi in una parete della casa Benincasa in piazza (in Deruta), ove abitava detto Parigioli, poi svanirono e si vuole da taluno che rimanessero vittima delle fiamme; io però opino che l'Aggéa alienasse in Roma i nominati pezzi per migliorare la sua condizione » (3). Forse il Fabretti afferma ingenuamente la verità, giacchè il disgraziato quadro, come vedremo più innanzi, dopo essere malmenato e guasto,

(1) Crediamo opportuno di dare anche la misura dell'altezza del lato laterale del quadro, da cui comincia la parte cuspidale e che ascende a m. 1.36, onde offrire casualmente a qualche studioso la possibilità di identificare le tavole che vennero segate, le quali ora forse abbelliranno le sale di qualche pinacoteca.

(2) FABRETTI G., *Memorie storiche di Deruta.* Manoscritto in due esemplari uno dei quali trovasi presso la Biblioteca Comunale di Deruta e l'altro in quella di Perugia.

(3) FABRETTI G., opera citata, vol. II.

subiva la sorte dei due frammenti sopra descritti.

Nel 1810 avveniva la soppressione delle Corporazioni religiose da parte del governo francese e quando il Demanio prese la consegna dei mobili del convento di S. Francesco in Deruta, pose nell' inventario anche il nostro quadro. Ma il Comune di Deruta si oppose e provando con documenti di esserne il legittimo proprietario potè rivendicarlo. Cessata la dominazione francese e tornati i frati alla propria sede, ebbero essi in consegna il quadro, perchè fosse rimesso in venerazione. Il solerte custode fu quel padre Aggéa già menzionato, il quale prudentemente lo racchiuse nella fariniera dei frati ed aggiunge il Fabretti che servì anche da imposta pel finestrone del corridoio del convento che guarda a tramontana. Protestò il Fabretti per tale profanazione e fu allora che, non sappiamo se più per malvagità che per ignoranza, venne collocato nella cucina del convento. Quanto vi guadagnasse in questa nuova sede, può argomentarsi dalle condizioni in cui si trova e certamente perchè meglio si adattasse ai varî collocamenti cui lo destinavano i frati, il barbiere Parigioli consigliò in quest' epoca la cauta operazione che sopra accennammo.

Non cessavano frattanto le proteste del Fabretti, cui un certo padre Ambroglini prometteva di dargli un più degno collocamento e lo ebbe difatti in Perugia nella bottega del rigattiere Costanzo Napoli da Corciano, il quale l' acquistava per scudi 17, e potè avere anche un discreto guadagno rivendendolo all'Accademia di Belle Arti in Perugia per scudi 40.

Solo a questo punto sorsero le proteste dei solerti amministratori del Comune che iniziò subito le pratiche per la rivendicazione del dipinto. Ma non ottenendo nulla nè presso i frati, nè presso l'Accademia di Belle Arti, nè presso la Delegazione Apostolica di Perugia, ricorse direttamente all' Ufficio del Camerlengato in Roma, cui apparteneva la conservazione e custodia dei monumenti ed oggetti d' arte. Accolti i reclami, si impose la restituzione del quadro a Deruta, il quale vi tornava nel luglio del 1827 dopo aver subito però una nuova disgrazia, avvenuta per il restauro fattone dal pittore Carattoli e che costò ben 20 zecchini.

Veniva di nuovo collocato alla pubblica venerazione nell' abside della Chiesa di S. Francesco ove rimase sino alla soppressione delle Corporazioni religiose dopo il 1860, ed ora viene gelosamente custodito nella pinacoteca Comunale di Deruta, nella speranza che sia terminata l' odissea delle sue peregrinazioni.

***

L'altro quadro che figura alla nostra mostra, e che non può considerarsi come uscito interamente dalle mani del maestro, risultando chiara l'opera della bottega nella figura del S. Antonio, è uno stendardo di proprietà della Confraternita di questo santo in Deruta. Dipinto a tempra da ambo le parti, su tela con fondo d' oro e cornice

dell' epoca della pittura lavorata a pastiglia, è diviso in due scomparti, il più piccolo dei quali forma come il timpano del quadro. Da un lato vediamo la maestosa figura di S. Antonio abate con ricco piviale, seduto in trono in atto di be-

nedire i confratri del sodalizio prostrati ai suoi piedi con indosso i loro sacchi di colore tendente al bianco: nello scomparto superiore vi è raffigurato il Crocifisso con ai piedi S. Giovanni e la Madonna, compresi da crudel dolore, mentre due angioli con i calici in mano rac-

colgono il sangue che sgorga dalle ferite. Dall' altro lato della tela si vede il b. Egidio intento a fervorosa preghiera, e la caratteristica figura di S. Bernardino da Siena in atto di predicare, tenendo con la mano sinistra un libro su cui si legge: « *Pater manifestavi nomen tuum hominibus* »; due angioli sostengono un arazzo che forma il fondo del quadro. Nel timpano vi è la *Flagellazione* in cui il pittore per mostrare la durata di questo martirio, pose quattro carnefici, dei quali mentre due percuotono di tutta forza Gesù legato alla colonna, gli altri due stanno seduti in terra per riposarsi dalla durata fatica attendendo il loro turno: questa scena avviene nell' interno di un edificio di architettura gotica.

*
* *

Possedeva la medesima confraternita un altro stendardo rubato or son 25 anni da alcuni del luogo che sarebbe bene ricordare al pubblico disprezzo. Crediamo opportuno di darne la descrizione, perchè qualche studioso ci dia il conforto di indicarci il luogo ove presentemente si trova, e senza timore del nuovo proprietario, giacchè per il lungo tempo decorso dal furto le nostre leggi gli permettono di possederlo indisturbato.

Misurava m. 1,85 × 1,47; in uno dei lati vi era S. Sebastiano in piedi vestito da guerriero, avente ai suoi piè prostrati con le mani giunte da un lato i fratelli del Sodalizio e dall'altro una moltitudine di popolo e nel fondo un bellissimo paesaggio. Dall' altro lato della tela vi era raffigurato il medesimo santo legato alla colonna, versante sangue dalle ferite ed in alto due angioli tenenti uno la palma e l' altro la corona del martirio. Anche il fondo di questo lato aveva un paesaggio e l' aureola del santo era tempestata ad oro. Tale descrizione appresi dal defunto monaco benedettino di Perugia Don Gerolamo Santorelli, il quale supponeva essere stato il dipinto o dell'Alunno o di Fiorenzo di Lorenzo. Ma la rappresentazione del S. Sebastiano vestito da guerriero la troviamo spesso nell'Alunno, come, ad esempio, nel polittico di Gualdo, e non in Fiorenzo di Lorenzo.

Nella confraternita di S. Antonio si ammirano ancora due interessanti affreschi: l' uno attribuito agli Alfani porta in sei scomparti episodi della vita di S. Antonio abate, e l'altro offre una composizione simile a quella dei gonfaloni del Bonfigli e negli episodi ha dei punti di somiglianza con quello di S. Francesco in Perugia; ma alcuni vi riconoscono la maniera della scuola folignate, e di ciò promettiamo di parlare più particolarmente in altra circostanza.

Raccomandiamo per questi ultimi che se ne curi maggiormente le conservazione.

FRANCESCO BRIGANTI.

# La Toponomastica dell' Umbria

**Saggio linguistico-psicologico**

*(Continuazione e fine vedi fascicoli 1-3).*

NEL c. XXII del *Paradiso,* v. 52-7, invece, l'animo di Dante non più sotto l'azione delle confortevoli parole di Virgilio, ma di San Benedetto, si apre come la rosa, pure sotto l'azione vivifica della solare luce; la similitudine poi ariostesca del I del *Furioso*, ott. 42: « La verginella è simile alla rosa » (1) ecc. (dalla catulliana: *Ut flos in septis*, etc.) rafferma non meno delle due dantesche precedenti, l'analogia toccata fra l'uomo e la pianta.

Gioverà ora confermare l'etimo sopra indicato di *Perugia* nell'arcaica sua forma di *Perusia,* raffrontata con la voce corrispondente greca: περιουσία di abbondanza, gran quantità, per dedurne quindi non soltanto l'ideogramma della rispettiva copia di acque, ond'è bagnata, si da meritar d'essere quasi la epegesi onomastica e topografica dell' Umbria, di cui è capitale, ma ben anche l'altro ideogramma prima della sua ubertosa vegetazione, effetto di quella, della opulenza, e poi bellezza, del rigoglio d'arte, figlia della natura, nipote di Dio, ch'ebbe a giocondarla col Perugino, l'illustre pittore maestro dell' immortale Raffaello, con Andrea di Luigi d'Assisi, uno de' competitori del Sanzio, con Giovanni di Pietro, soprannominato lo Spagna, con Bernardino di Betto detto il Pinturicchio. Varie indagini circa l'ebraica *Mem* = acqua varranno appieno a farne attignere l'agognata mèta. Secondo il Barzilai la *Mem* = acqua, fluido, come parola, nell'ebraico non ha singolare, forse, perchè riguardata come il complesso d'una infinita quantità di molecole (come ce lo testimonia la sua fluidità) disgregate; cfr. la voce sanscrita: *mangú* significante: flessibile, tenero, mobile, come l'acqua; assai opportunamente perciò viene usata nella lingua per indicare il più e il numero de' più; un'altra parola ebraica indicante l'acqua che vale pure: *molto, più,* giustifica tale ufficio della *Mem* che quindi com'elemento ideografico entra nella formazione delle parole col senso di *fluidità, moto, moltiplicità, moltiplicazione, origine,* cfr. le voci: *maghen*: coprire, circondare, proteggere, *mesak*, splendere (la luce = principio di vita e bellezza; la elettricità, la cui virtù motrice, illuminatrice scaturisce dall'acqua, questa accomuna con essa luce), *mizrak* = oriente, come pure *mosa* e mat-

(1) Nei canti popolari di molti paesi la rosa è il simbolo della donna amata e il garofano dell' amante.

tino, *maharav* = occidente, sera, pers-sk. *Mitra*, sole, amico, *maru* (senso antifrastico dell' M) luogo asciutto (emerso però dalle acque); *mat*, abitare, dimorare tranquilli ecc. peruv. *mallki* (1) = pianta, *mallini* = succhiare, alimentare, *makta*, giovine robusto, sk. *mahat* = grande, forte, gr. μέγας, lat. *magnus*, lit. *maknu* spagn. *mozo*; infine *man* = esistere, vivere, pensare, donde i vari nomi dell'uomo in sanscr.: *manava*, *manushya*, e il proprio *Manu* (cfr. il greco *Minos*) e i tedeschi; *manu* e *mensch*, tutti equivalenti a: pensante, meditativo, che in sè avverano il motto da Cartesio posto in bocca dell'uomo: *Cogito, ergo sum*, e confermano un'analoga sentenza latina di Sallustio e due volgari dell'Alighieri e di Giuseppe Mazzini: « Priusquam incipias consulto, et, ubi consulueris, mature facto opus est; ita utrumque per se indigens, alterum alterius auxilio eget (o: viget) » secondo le due versioni del passo (*Catilinaria*, *Proemio*, § 1), — « Vivere è ragione usare, sicchè non usar della ragione, è lo stesso ch'esser morti » (Convito) onde: « Sciäurati che mai non fur vivi » (*Inf.*, c. III) i neghittosi, poichè ne dice il medesimo Sallustio così a buon dritto (*Giugurtina*, Proemio): « Eorum vitam, mortemque juxta aestumo, quoniam de utraqe siletur »; quindi la ragione della nota epigrammatica iscrizione sepolcrale: « Un epitaffio corto, Gigi viveva, è morto ». « Dio e popolo, pensiero e azione » (Motto di Giuseppe Mazzini).

Giustamente fu detto che tanto la scienza quanto l'arte cupido volgono il guardo alla natura, cioè all'ordine sensibile circostante; l'una la considera e a diligente indagine i singoli fatti ne sottopone alla mente con lo scopo di ritrarne le arcane leggi, le regole, teoriche, norme, che li governano, virtualmente in essi contenute, che verranno a formare poi le verità rispettive, la cui serie armonica, e ordinata concatenazione costituirà la medesima scienza, però surta con intento affatto obbiettivo; l'altra invece con procedimento soggettivo non considera, ma contempla bramosa la natura e l'ordine sensibile, non si propone di ritrarre da' suoi fatti alcuna regola di sorta, nè di lasciarla inalterata, ma di modificarla, renderla più leggiadra, il suggello imprimendovi della propria soggettività, e de' propri occhi facendo specchio alle circostanti cose, ne attigne il modello del suo mondo rinnovellato, che riflesso diverrà dell'ordine intellettivo e morale, donde le tante immagini seducenti atte a individuare maestrevolmente l'astratto nel concreto, o a rappresentare di nuovo e meglio ancora le esterne cose contemplate.

La conferma di quest'ovvio fatto viene dimostrata dalla singolare venustà dell'Umbria nella verde campagna e nelle sue città, specialmente in Perugia, e dal riflesso loro mirabile che ne rispecchiano i quadri del Perugino. Ecco il rigoglio della vita dell'arte (immediato, manifesto effetto dell'esuberanza della vita della natura) che riconosce nel Perugino il più valoroso campione suo e il fondatore della scuola umbra.

Gl'immortali capolavori suoi e degli altri umbri, senza dubbio ispirati dalla contemplazione della singolare paradisiaca venustà dell'Umbria, specialmente di Perugia, e della sana e rigogliosa gente sua d'ambo i sessi mi obbligano (affine di celebrare la non comune avvenenza che in quei portenti d'arte brillano, schietti, e mirabili specchi dalle vaghe scene spettanti alla vita umbra) con qualche modificazione di senso, e con lo scopo encomiastico di quelli, ad esclamar con Dante (*Parad.*, c. XIII, v. 52-4):

> Ciò che non muore e ciò che può morire
> Non è se non splendor di quell'idea,
> Che amando partoriva il nostro Sire.

Dell'Umbria, cioè il vivifico spirito della natura e dell'arte umbra, e Perugia, che nell'arcaica forma, come si è veduto più volte, vale: copia, gran quantità, indi opulenza, bellezza in relazione prima con le copiose acque del suo lago e del Tevere che ne irriga il suolo, e dopo in attinenza con la feracità che questo ne ottiene, avvera in sè i tre sensi, ond'è suscettiva la voce indiana *Ka*, secondo il Bopp e il De Gubernatis: Acqua, felicità, gioia, e la nascita dalla dea *Nött* (la notte) nella mitologia scandinava delle tre favolose figlie: *Iordh*, la terra, *Dagr*, la luce, e *Andr*, la ricchezza. (Cfr. Grimm. *Deutsche Mythology*, pag. 424).

STANISLAO PRATO.

## LIBRI CONSULTATI.

LUIGI DELATRE, *Saggi linguistici*, Firenze, G. Barbèra, 1873: *Origine dei nomi geografici dell'Italia media*.

GIUSEPPE dott. BARZILAI, *Ideografia semitica e trasformazione della radice ebraica nelle lingue indo-europee*, Trieste, tipografia del Lloyd austro-ungarico, 1885: *Delle lettere dell'alfabeto*, pag. 92.

*Extraits de la grammaire comparée des langues bibliques par Monsieur l'abbé* E. VAN DRIVAL Paris, Maisonneuve, 1873, 2ᵉ édition, I Partie: *De l'origine de l'écriture*.

BRASSEUR de BOURBOURG, *Quatre lettres sur le Mexique, exposition absolue du système hiéroglyphique mexicain etc. d'après le Téo-Amoxtli et autres documents mexicains*, Paris, Auguste Durand et Pedone-Lauriel, 1868, Lett. 1ª.

BRASSEUR de BOURBOURG, *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique centrale durant les siècles anterieurs à Christophe Colomb* etc., Paris, Arthur Bertrand, 1857, t. I, *(Comprenant les temps héroiques et l'histoire de l'empire des Toltèques. Introduction)*.

BOPP, *Glossarium comparativum linguae sanscritae* etc., Berlino, 1867.

(1) Nota l'attinenza tra il tema delle due voci peruviane, sicchè la *mallki* ricollegata al verbo: *mallini* offra l'ideogramma della pianta (la succhiatrice della linfa).

A. De Gubernatis, *Piccola enciclopedia indiana*, Torino, Unione tipografica-editrice, 1870.

Court de Gibelin, *Extraits de l'histoire naturelle de la parole, ou grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, 2^e^ Partie, Chap. I.

François Lenormant, *Essai sur la propagation de l'alphabet phénicien dans l'ancien monde*, Paris, Maisonneuve, 1874-75, t. I, P. I. *Introduction.*

De Rougé, *Mémoire sur l'origine Egyptienne de l'alphabet phénicien*, Paris, Maisonneuve, 1874, in principio.

Vicente Fidel Lopez, *Les races aryennes du Perou, leur langage, leur réligion, leur histoire*, Paris, A. Franck: *Vocabulaire ario-quichua.*

De Guignes, *Dictionnaire chinois, français et latin*, Paris, Imprimerie imperiale, 1813, in-folio.

Paul Perny, *Dictionnaire français-latin-chinois de la langue mandarine parlée*, Paris, Maisonneuve et C., 1872, in due tomi.

Guillelmi Gesenii, *Thesaurus philologicus criticus linguae hebraicae et chaldaicae Veteris Testamenti*, Lipsiae, Sumptibus Guil. Vogelii, 1823; tomi tre; t. I, pag. 86, col. 2ª.

*Biografia universale antica e moderna, ossia storia per alfabeto della vita publica e privata di tutte le persone che si distinsero per opere, azioni, talenti, virtù e delitti. Opera affatto nuova compilata in Francia da una società di dotti, ed ora per la prima volta recata in italiano con aggiunte e correzioni*, Venezia, G. Molinari, 1828, t. XLIII, vedi: *Perugino*, pag. 340-3.

N. Mallouf, *Dictionnaire turc-français avec la prononciation figurée*, Paris, Maisonneuve et C., 1867, tomi due: cfr. il I, pag. 1-2.

I. Postilla. — Il predetto intero passo dantesco del Canto XXII del *Paradiso*, che racchiude la similitudine della rosa, v. 52-7 è questo:

> (Io a San Benedetto): L'affetto, che dimostri,
> Meco parlando e la buona sembianza,
> Ch' io veggio e noto in tutti gli ardor vostri,
> Così m' ha dilatata mia fidanza,
> Come il sol fa la rosa, quando aperta,
> Tanto divien quant' ell' ha di possanza.

II. Postilla. — All' omuncolo simbolo emblematico dell' anima, e della luce della pupilla, ove quella s' affaccia come a balcone o finestra nella ebraica, persiana e araba lingua si potrebbe forsanco riconnettere l'omuncolo, uno de' personaggi allegorici della seconda parte del *Faust* di Volfango Goethe verso la fine.

III. Postilla. — Nel predetto elenco di libri consultati non ho creduto dicevole di riportare quelli de' quali, già in piè di pagina, occorse l' indicazione.

# Note e notizie

### *A proposito dei Gonfaloni Umbri.*

Quando era già stampato nel fascicolo 1-2 (Gennaio-Febbraio 1907) della presente *Rivista* il mio studio sui Gonfaloni Umbri, venne inviato alla Mostra un nuovo e interessante cimelio del genere, di proprietà dell'egregio cavaliere Luigi Lanzi di Terni. Questo Gonfalone è improntato nella sua composizione al solito e omai tradizionale tipo descritto nel ricordato mio articolo. Nel centro campeggia la figura della Madonna in atto di accogliere sotto il suo manto, che due angeli ai fianchi della Vergine tengono sollevato ed aperto, i fedeli. I larghi e fantastici ornamenti, di color rosso, che sono dipinti sul manto e sulla veste, appaiono nella loro interezza senza riguardo alcuno alle esigenze prospettiche delle pieghe, come è l' uso dei pittori senesi ed umbri del Trecento. Sul capo di Maria è un ampio fazzoletto col bordo variegato a striscie rosse e nere alternate, visibili nelle cocche esterne che si annodano bizzarramente sulla punta dello sterno.

Al disopra della Madonna è raffigurato, in piccole dimensioni, un Cristo saettante i simbolici dardi del morbo pestilenziale. Alla base del campo è la leggenda *Sancta Maria succurre miseris, iuva pusilanimes refove flebiles*, ecc., quale è ripetuta pure nel Gonfalone di Corciano già da me descritto e che figura del pari alla Mostra.

Questo Gonfalone, che il Lanzi acquistò da un girovago, il quale alla sua volta l'aveva comprato nella campagna di Narni, è da ritenersi come il più antico della ricca serie ora esposta in Perugia, e può assegnarsi con fondamento ai primi anni del Quattrocento.

Sul di dietro poi del Gonfalone, che è molto lacerato e in pessimo stato di conservazione, son rappresentati tre Santi Vescovi, che riguardo alla località nella quale il Gonfalone fu trovato, potrebbero facilmente essere S. Cassiano, S. Giovenale martire, patrono di Narni, e S. Cassio, compatrono della detta città.

Colgo l' occasione di questa postilla per correggere due errori tipografici incorsi nel mio articolo su questo argomento: a pag. 6, col. 2, riga 9, fu stampato Filippo Lippi in luogo di Filippino Lippi, e a pag. 7 col. 1, sotto l'incisione, Giovanni Dolbein in luogo di Holbein.

Walter Bombe.

### *Alla Mostra d'Arte Antica.*

A cura del benemerito dott. Walter Bombe, nei locali della Mostra è stata messa a disposizione degli studiosi una ricchissima bibliografia artistica umbro-marchigiana di oltre quattromila cinquecento schede, ed una raccolta di opere, monografie, opuscoli e fotografie concernenti l'Arte umbra e i monumenti umbri.

Queste raccolte vanno di giorno in giorno arricchendosi. Il Comitato rivolge preghiera a quanti possiedono opere, monografie, fotografie e incisioni sia su l' arte, sia sui monumenti e i panorami dell' Umbria, di volerle cortesemente cedere per il tempo in cui resterà aperta la Mostra, dopo la quale verranno restituite ai proprietari, salvo che essi intendano farne dono alla biblioteca Comunale di Perugia.

### *Affreschi scoperti a Costacciaro.*

Nell' antica Chiesa di S. Croce il signor Ottaviano Nardi ha rimesso in luce due affreschi rappresentanti l' Eterno Padre che sorregge il Crocefisso, e la Vergine col Bambino. Questi dipinti, a giudizio del prof. canonico Vittorio Pagliari, Ispettore dei Monumenti di Gubbio, recatosi sul posto non appena avvenuta l' importante scoperta, rivelano caratteri umbri del secolo XV che fanno pensare ad un artista derivato dalla scuola di Gubbio con elementi gualdesi. Non risparmiamo una giusta lode all' Ufficio Regionale dei Monumenti, che inviò sollecitamente a Costacciaro il prof. Colmignoli per procedere ai necessari lavori di ulteriore scoprimento e di restauro del prezioso dipinto.

### *Industrie femminili umbre.*

La benemerita contessa Savorgnan di Brazzà in una recente sua visita ha potuto constatare lo sviluppo dell' Arte Francescana (Sezione delle Industrie femminili italiane in Assisi) i cui prodotti sono avidamente ricercati in Italia ed all' estero con grande vantaggio economico della città. Si tratta di lavori ispirati ai superbi motivi ornamentali dipinti nella basilica di S. Francesco e bravamente tradotti con la gentile opera dell'ago; è facile comprendere quanta varietà e ricchezza presentino quei ricami tolti da così perfetti modelli. Nel rico-

noscere il merito altissimo della colta signora, ci permettiamo di suggerirle un umile consiglio: nella Sacrestia e nel Tesoro di S. Francesco non mancano stoffe preziosissime dalle quali, meglio che dagli affreschi, si potrebbero trarre motivi più adatti all'indole del ricamo; chi ha visitato la Mostra di Perugia, non può dimenticare il Paleotto di Sisto IV, ed i due drappi, secondo la leggenda, donati dalla B.ª Giacoma dei Settesoli per i funerali del Santo. Nè questi son tutti; i PP Conventuali possiedono pianete, camici, stole, piviali maravigliosi, dai quali non soltanto le ricamatrici ricaverebbero disegni e colori, ma apprenderebbero la svariatissima qualità dei punti, che nel ricamo moderno nessuno più adopera, perchè nessuno conosce, con quanto danno del pregio artistico del lavoro ognuno comprende facilmente.

Così non sappiamo se veramente si prestino ad essere convertite in merletti le decorazioni romaniche della facciata di S. Pietro a Spoleto, che la nobile signora ha visitato testè; noi crediamo che si possa dare ai prodotti dei lavori femminili un'impronta locale senza ricorrere a prototipi che non presentano alcun punto di contatto con l'arte per la quale si vogliono derivare; e nessuno vorrà menar buono che un racemo a volute scolpito in marmo sia adatto a diventare mercè l'opera del filo e dell'ago un artistico merletto.

### *Conferenza iacoponica.*

In questa nostra Università Popolare il prof. Biordo Brugnoli del R. Istituto Tecnico di Assisi tenne una conferenza sulla vita e sull'arte del Beato da Todi. Il Brugnoli non si dimostrò soltanto un erudito e profondo conoscitore della poesia di Fra Iacopone, ma con anima di poeta trasfuse negli uditori tutta la forza suggestiva di questo sacro bardo dell'Umbria e meritò davvero gli applausi prodigatigli da quanti ebbero la fortuna di ascoltarlo.

### *Il Palazzo Ducale di Gubbio.*

È il più bello edificio della Rinascenza che possieda la nostra regione, ma è altresì il più abbandonato dei nostri monumenti. I restauri eseguiti negli anni decorsi dall'Ufficio Regionale sono ben lontani dall'assicurare non dirò la conservazione, ma la statica del mirabile palazzo: il cortile minaccia rovina, lo scalone non è praticabile per le precarie condizioni di stabilità, alcune sale pericolano, le volte presentano lesioni gravissime, i preziosi camini possono da un momento all'altro essere ridotti in frantumi. Sappiamo che sono state compilate esatte perizie per i lavori più urgenti, ma, al solito, la mancanza di fondi ne impedisce l'esecuzione. Però non è perdonabile che ai giorni nostri si trascuri tanto questo edificio, degno fratello minore del Palazzo d'Urbino: levi Corrado Ricci la sua voce autorevole per chiedere al governo quanto abbisogna alla conservazione di quel miracolo d'arte; da lui attendiamo con ferma speranza quanto ancora non si è fatto pel passato e sarebbe vergogna non si facesse al più presto.

### *Per l'* Augusta Perusia.

Nel prossimo numero Giustino Cristofani illustrerà due delle più preziose opere inedite, esposte alla Mostra. La prima è un piccolo trittico di proprietà dei signori Ruozi-Beresta di Spello; il quale rivela tutti i caratteri della maniera più pura di Allegretto Nuzi ed aggiunge non poco al nome del soave e delicato maestro fabrianese. L'altra è il polittico di Pietralunga, datato e firmato da Ottaviano Nelli, il sommo artefice della scuola Eugubina, che nella Madonna detta *del Belvedere* fece giungere l'arte sua al massimo dell'espressione e nel dipinto, che sarà oggetto del prossimo studio, prepara i primi elementi ed annuncia il miracolo *del suo capo lavoro.*

## Schede e appunti bibliografici

Esce di questi giorni in luce per gli eleganti tipi del Bartelli il *Catalogo della Mostra d'Antica Arte Umbra.* Compilato con singolare competenza e con diligenza somma dal direttore Giulio Urbini, esso riuscirà non soltanto utilissimo ai visitatori della Mostra, ma resterà come prezioso documento di questa meravigliosa e solenne festa dell'arte, onde Perugia ragionevolmente va oggi superba.

Ci piace qui riprodurre, nella sua integrità, la bella prefazione che l'Urbini manda innanzi al suo lavoro:

« Chi conosce gli ostacoli d'ogni specie e spesso insormontabili che passo passo si frappongono e oppongono, specialmente oggi, a una Mostra d'Arte antica vorrà, si spera, tenerli presenti nel giudicare l'opera del Comitato, commisurando alle buone intenzioni la possibilità di attuarle. Si sa bene che non sempre è dato scegliere, secondo criteri fissi e metodici, le opere da esporre: o non si ottengono quelle che più si desidererebbero, o non si può rifiutare taluna di quelle che meno si vorrebbero. Moltissimi capolavori della nostra Arte o sono in affresco o, comunque, in luoghi donde ormai qualsiasi sforzo non vale a rimuoverli: la nostra Regione è delle più vaste d'Italia e non sempre di facile viabilità (e dicendo la « nostra Regione », vi dobbiamo includere naturalmente anche paesi e città che, come Fabriano, Camerino ed altre, etnograficamente e artisticamente le appartengono, sebbene oggi siano in altre circoscrizioni amministrative): gli enti pubblici e i privati si fan sempre più diffidenti e dubitosi, e questi ultimi, per di più, occultano non di rado i loro tesori a noi per poterli più facilmente offrire ai compratori stranieri: i locali del magnifico Palazzo del Popolo, ridotti lungo i secoli agli usi più svariati e più disformi da quello a cui ora devono servire, hanno opposto difficoltà gravi, per quanto spesso superate, ai criteri storici ed estetici dell'ordinamento.

Tuttavia, malgrado queste e altre molte ragioni che qui non è il caso di dire, abbiamo la compiacenza di vedere che lo sforzo fidente e alacre di pochi ha trionfato dell'indifferenza e dell'ostilità di molti, in modo che la Mostra ha potuto assumere una sua propria fisonomia, un suo proprio e certo non inutile ufficio: quello cioè di offrire all'ammirazione e allo studio dei visitatori specialmente quegli artisti che nella Pinacoteca Comunale (recentemente rimaneggiata e abbellita dal suo direttore, prof. Francesco Moretti) non sono o sono poco rappresentati, come Allegretto Nuzi, Gentile, Antonio da Fabriano, il Nelli, l'Alunno, il Mezzastri, Matteo da Gualdo, Tiberio d'Assisi, l'Ingegno, lo Spagna, il Melanzio ecc., non senza vari capolavori dei maggiori artisti, non senza parecchie opere finora affatto sconosciute, e aggiungendo, parcamente, opere di artisti non nostri che, in uno o in altro modo, abbiano influito sui nostri, o ne sian derivati, e anche opere che, venute al Comitato come umbre, sono state riconosciute invece di altre Scuole, ma son parse degne d'essere esposte per il loro pregio e perchè potevano conferire una maggior varietà e vaghezza alla Mostra, che, se si rivolge soprattutto ai conoscitori e agli amatori dell'arte, non può certo disprezzare il concorso di quelli, e saranno molti, che cercano solo qualche ora di svago e di utile diletto.

L'ordinamento, specie pei dipinti, si è fatto, quanto i locali, la luce, l'arrivo degli oggetti, qualche pretensione degli espositori, e ragioni estetiche e necessità di altra specie l'han consentito, per autori e per gruppi affini, raccogliendo nelle varie sale, oltre i quadri, anche, in parte, le oreficerie, le miniature, le stoffe, le maioliche ed altri oggetti delle così dette arti minori. E ci duole che dei tanti libri miniati non si possa, per ragioni di sicurezza, mostrare al pubblico più di una o

due pagine, sotto cristallo, mentre molti di essi, che gli studiosi potranno più comodamente consultare, hanno quasi in ogni pagina una miniatura degna di essere veduta. E ci duole di non aver potuto dar più parte alla scultura e più all' intaglio in legno, che tanto ha fiorito tra noi, ma producendo opere grandiose e d'impossibile trasporto o di impossibile assestamento. Molta cura si è posta, pur fra le angustie del tempo e la tumultuarietà del lavoro, nell' appurare o nel correggere vecchie attribuzioni e nel proporne spesso di nuove; e anche in questo va segnalata la valida cooperazione d' egregi studiosi; poichè delle oreficerie si sono più specialmente occupati il prof. Giustino Cristofani e il conte Umberto Gnoli; delle stoffe la march. Alessandrina Torelli Faina, coadiuvata dalla signora Ada Bellucci Ragnotti, dalla contessina Ortolana Fiumi e, pei paramenti, dal prof. don Ettore Ricci; della miniatura il conte Vincenzo Ansidei e il dott. Raffaele Belforti; delle maioliche il dott. Francesco Briganti; della topografia perugina ed umbra il prof Alessandro Bellucci. Ciò per quanto si riferisce direttamente a questo Catalogo; poichè qui non è il luogo di parlare, per quanto io lo desideri, di tutti quelli, e del Comitato e di fuori, che hanno più contribuito al buon successo della Mostra, consacrandole tanta fiamma d' entusiasmo, tanto lume d' intelletto, tanta parte del loro tempo prezioso.

Quel che avrà bisogno di correzione sarà corretto in successive ristampe di questo Catalogo, pel quale intanto s' invocano la benevola indulgenza e i consigli dei visitatori e dei lettori. Ai quali una sola cosa, terminando, vogliamo far presente, non senza legittimo orgoglio. È noto l' esodo doloroso di tante opere d'arte umbra; è noto che ne son sparse e disperse qua e là per tutti i paesi civili molte centinaia (e intendo solo di quelle più importanti e da assegnarsi ad autori noti): eppure, con tutto ciò, chi visiti la Mostra di Perugia vedrà, per dir solo dei dipinti, che tra essa e la Pinacoteca ne sono raccolti contemporaneamente nello stesso Palazzo (caso unico, crediamo) poco meno di un migliaio, e quasi tutti provenienti dalla sola Umbria, la quale pure in tutte le sue città, in tutti i suoi pittoreschi paeselli ne serba ancor tanti e di tanta importanza, che la vera Mostra non la fa, si può dire, la sola Perugia, ma la fa, ne' suoi palazzi, nelle sue chiese, nelle sue vie nelle sue, stesse campagne, tutta quanta la nostra bella e pur così poco nota Regione.

♣ Per cura del Comitato della Mostra, compilata da tre egregi giovani: A. Briganti, M. Magnini e Locatelli, è stata pubblicata la *Guida di Perugia*. Il lavoro, accuratamente condotto, non poteva riuscire più opportuno, ora specialmente che moltissimi forestieri, da ogni parte, accorrono a visitare le città nostra dove tanti sono i ricordi storici e così preziose e molteplici le opere d'arte antica e moderna. Precedono il volumetto alcuni cenni storici e lo adornano una pianta della città e una copertina elegantemente disegnata dal pittore Fulberto Pesci. Della utilissima Guida si prepara una speciale edizione in lingua inglese.

**I nostri cortesi abbonati sono vivamente pregati di mettersi in regola con l' amministrazione (Padova, Via Belzoni, 98) senza attendere ulteriori sollecitazioni.**

**L' Amministrazione apre un' abbonamento speciale a partire da aprile per tutto il periodo nel quale l'AUGUSTA PERUSIA farà l'illustrazione della *Mostra*, nella proporzione del prezzo dell' abbonamento annuale.**

# Cronache della Mostra

Il giorno 29 di aprile nella magnifica sala dei Notari, alla presenza di S. M. il Re, di Ministri, Sottosegretari di Stato, Deputati, Senatori e autorità venne solennemente inaugurata la Mostra d'Antica Arte Umbra.

Il Sindaco, Conte Luciano Valentini, porse il saluto al Sovrano e brevemente dichiarò gl' intenti e l' opera del Comitato.

Egli così si espresse:

SIRE,

Alla Maestà Vostra l' omaggio di Perugia e dell' Umbria, la reverente manifestazione di ossequio del Comitato della Mostra di Antica Arte Umbra.

E con questo omaggio abbiatevi, o Sire, tutta la nostra gratitudine, poichè la presenza Vostra a questa solennità inaugurale è documento e affidamento dell'interesse che per la nostra impresa hanno avuto ed avranno quanti venerano le glorie italiane e dal culto operoso a queste glorie traggono energie feconde di prosperità alla Patria.

E la testimonianza e l' assicurazione provenienti da Voi tutti, che qui siete raccolti, e che, in modo così degno, rappresentate ciò che v' ha di più eletto, sono per i miei colleghi e per me il premio più ambito alle nostre cure; le quali, consentiteci di affermarlo senza mendace modestia, furono nè poche nè lievi.

L' idea di questa Esposizione, non appena sorse, ci sorrise come il mezzo migliore per far sempre più apprezzare dai cultori e dagli amatori delle arti la nostra Umbria, ma quando ci accingemmo a mandarla ad effetto, difficoltà che nel primo entusiasmo non avevamo preveduto, si opposero al nostro cammino.

Tali ostacoli, mi è grato subito affermarlo, ebbero solo origine dall' amore geloso che in ogni parte della nostra regione si ha pei ricordi della grandezza umbra, dalla vigile custodia che il Governo nazionale, compiendo opera altamente patriottica, esercita sui monumenti dell'arte italiana.

Prima cura del Comitato pertanto fu quella di togliere dagli animi ogni penosa incertezza e di generare l'universale convincimento che non solo dalla Mostra non avrebbero sofferto il più piccolo danno i nostri tesori, ma che invece dalla raccolta di essi, utile ad agevolarne lo studio, nuova luce di gloria si sarebbe diffusa sull'Umbria.

Raggiungemmo l'intento, e, dileguato ogni dubbio, succeduto a questo una fede operosa, dal Governo Vostro, o Sire, dalle civili Autorità, dai dignitari ecclesiastici, da ogni ordine di cittadini, la nostra iniziativa fu sorretta con una generosità, con uno slancio pei quali non trovo adeguata parola di lode e di gratitudine. Questa gratitudine a tutti è dovuta, ma specialissima all'On. Ministro della P. I. e al Direttore delle Belle Arti Corrado Ricci, senza l'aiuto dei quali vane sarebbero state le nostre aspirazioni.

Così, per feconda armonia d' intenti, per nobile gara di opere,

> Dai vichi umbri che foschi fra le gole
> De l'Appennino s'amano appiattare,

furono in questo palazzo del popolo portate a farci lieti con la visione della Bellezza, le splendide manifestazioni della libera arte dei nostri padri.

MAESTÀ!

Sulla porta di questa sala stanno il leone e l'aquila grifagna

> Che ancor la popolar gloria rammenta
> Dei liberi comuni.

Agli artieri che quì convenivano ai consigli del popolo il grifo dovea dire: « siate perugini »; e il leone doveva ripetere: « siate guelfi », e non un simbolo a quegli artieri rammentava ch'erano italiani.

Le vicende e i tempi diversi non consentivano allora il ricordo e nelle lotte fra

> Le rocche tedesche appollajate
> Sì come falchi a meditar la caccia,

e i palagi del popolo « che sfidando » « surgon neri e turriti incontro a lor » gli avi nostri non potevano udire che l'urlo del grifo e il ruggito del leone; sì che un tempo entro queste stesse mura si decretarono guerre e rappresaglie e fra il grifo e il leone furono appese catene a trofeo di fraterne discordie.

Oggi, felice contrasto, altissimo onore e gioja, ci è dato salutare fra noi la Maestà del Sovrano d'una Patria grande.

A Voi, Eccellenza, il porgere questo saluto meglio che io non possa, con l'Autorità che Vi viene dal Vostro Ufficio, dal poderoso intelletto, a Voi dire, inaugurando la nostra Esposizione, che l'Umbria ha intessuto una corona delle sue artistiche glorie, per farne omaggio al suo Re e alla gran madre Italia.

S. E. il ministro della P. I. pronunziò poscia il discorso inaugurale.

Esordì col ricordare le glorie e le memorie dell'Umbria onde l'Italia s'onora, glorie che le derivano in modo particolare dall'arte, oggetto delle più profonde e amorose ricerche da parte degli studiosi, memorie che si suscitano, da tempi remotissimi ai nostri, in ogni angolo della felice regione. Le bellezze naturali ispirano poeti e pittori; S. Francesco vince con la dolcezza e l'amore le battaglie dell'anima e trascina folle, fonda una nuova filosofia che ha base su la povertà, cambia la faccia al mondo. Così l'arte e la letteratura si ricongiungono nelle loro italiche origini intorno al movimento Francescano che fu movimento politico e religioso insieme, e spiega l'opera di un San Pier Damiano di un San Bernardino da Siena, di fra Jacopone che, pur rassegnato al volere di Dio, scocca i suoi dardi contro i prepotenti e i malvagi.

Venendo quindi a parlare della pittura e della scultura, rileva il Ministro come l'Arte Umbra ebbe inizi felicissimi nelle delicate opere dei miniatori i quali da Gubbio, da Foligno, da Perugia raggiarono tanto splendore di grazia nel mondo. Rammenta i nomi di Ottaviano da Gubbio, di Fiorenzo di Lorenzo, di Benedetto Bonfigli, di Nicolò da Foligno, patriarchi della pittura umbra, ed ha parole di calda ammirazione per le opere maravigliose del Pinturicchio di cui ricorda gli affreschi della libreria Piccolomini a Siena. I capolavori di Pietro Perugino, sparsi dovunque nelle gallerie italiane e straniere, trionfano per malinconica bellezza, purezza di forme, soavità di espressione; e dalla scuola del sommo, araldo del genio italiano, move il giovinetto Sanzio ad illustrare col suo divino pennello la Roma dei Papi.

Nè orme meno gloriose lasciò l'Umbria nella storia dell'architettura. Torri e fortezze, ròcche e baluardi sorgono a proteggere liberi comuni; magioni altere si murano per accogliere reggitori; chiese superbe si adergono a testimoniare fede pura ed eccelsa; onde in nobile gara si uniscono architetti umbri e toscani.

Sul sepolcro del Santo, Assisi inalza due chiese che il pennello dei padri della pittura consacrò all'ammirazione della posterità; Orvieto con uno slancio incomparabile quel suo Duomo a cui Lorenzo Maitani diede le forme e una pleiade di scultori e di pittori fra i più illustri, la veste più fulgida che possa ornare un sacro edificio; Spoleto decora la sua magnifica cattedrale col vigoroso pennello di Fra Filippo, e Montefalco saluta con gioia la presenza di Benozzo Gozzoli inesauribile e vivace interprete di fatti e di miracoli negli affreschi di S. Francesco.

Ma fu Galeazzo Alessi che portò in trionfo per tutta l'Italia, a Bologna, a Genova, a Milano, le stupende creazioni del genio architettonico di cui l'Umbria si onora; e fin nel tardo settecento da Foligno si reca alla capitale lombarda quel Piermarini a cui si deve il teatro della Scala, famoso nel mondo per la sua fastosa architettura.

E le lettere integrarono l'arte, offrendo così contributo degno alla storia della cultura italiana, la quale trae altresì lustro dai fiorenti studi del diritto con Bartolo e Baldo...

L'on. Rava chiude il suo discorso rilevando come l'Umbria, e più particolarmente Perugia, sia custode gelosa del grande patrimonio artistico che racchiude. Se i vecchi tornassero oggi a rivivere, egli esclama, nulla troverebbero di mutato. La sala del Cambio conservata senza restauri e cambiamenti. Le piazze, le vie, le fontane e i palazzi serbano il loro carattere signorile, severo artistico. Il bel sole dell'Umbria li illumina, la vecchia università insegna. Ma appena udite le nostre voci, un mondo nuovo di ideali e di fatti si affaccerebbe alla mente loro.

Non più lotte civili, non più eccidi di famiglie, non Atalante piangenti, non più la ròcca a domar Perugia, non più principi discordi e cattivi.

La patria unita, le forze rinnovate e gli animi concordi, gli studi progrediti e il lavoro fervente. È questo il sogno di Macchiavelli compiuto per il valore dei figli d'Italia. La distesa verde dell'Umbria si rallegra del sole che si rispecchia nel lago, le fonti del Clitunno cantano al cuore degli italiani fatali inni con le memorie vetuste e le glorie nuove della patria, le acque del Velino cadono sempre nella valle, ma muovono miracolosi congegni per cui ferve tutta una vita di lavoro.

E da Assisi, dal chiostro stesso di S. Francesco, si parte un'idea nuova « fulgente di giustizia e di pietà » viene la voce della scuola che istruisce che educa e che conforta sventure e dolori.

Così in cospetto del nostro Re, assertore nobilissimo delle fortune nuove della patria, « l'Umbria verde » dice all'Italia una nuova strofa della sua eterna poesia di pace e di progresso, di libertà e di bene.

Sarebbe stato nostro desiderio di riprodurre qui integralmente il discorso magnifico; tanto esso fu felice per nobiltà di concetti e venustà di forma. Ma l'on. Rava disse, e fecondamente disse, la sua stupenda orazione, senza appunti, improvvisando; onde dovemmo contentarci anche noi, come altri, di un sunto rapido e scolorito.

***

La *Mostra*, riuscita quale non poteva forse neppure immaginarsi da' suoi più caldi propugnatori e valorosi ordinatori, forma oggi la maraviglia di quanti hanno vivo nel cuore il culto dell'arte e della bellezza.

Moltissimi finora i visitatori, italiani e stranieri; e tra gli uni e gli altri, uomini insigni come il Berenson, il Venturi, il D'Ancona, l'Hartman, il Melani, Primo Levi, Antonio Fogazzaro....

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile*.

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa*.

# RIVISTA PERUGIA



*Periodico ufficiale della Mostra d' Antica Arte Umbra,* diretto da

CIRO TRABALZA * * * * * *

*ANNO II.* *NUMERO V-VI.*

Maggio - Giugno 1907.

SOMMARIO :

*Tovaglie e mantili di Perugia (Sec. XIII-XVI) con segni e simboli magici,* P. Perali. — *Un affresco ignorato di Matteo da Gualdo a Colle Aprico,* R. Guerrieri. — *Un trittico fabrianese ed il polittico di Ottaviano Nelli alla Mostra di Perugia,* G. Cristofani. — *Gli smalti nell' Oreficeria della Mostra,* U. Gnoli. — *Le Miniature alla Mostra d' Antica Arte Umbra,* V. Ansidei. — *Una « Pietà » di Piero di Cosimo,* W. Bombe. — *L'antico rilievo topografico del territorio perugino misurato e disegnato dal padre Ignazio Danti,* A. Bellucci. — Comunicazioni. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — **Cronache dell'Esposizione d'Antica Arte Umbra.** — Con 20 illustrazioni.

*Direzione e Amministrazione*
PADOVA, Via Belzoni, 98.

*Redattore-Capo;* LUIGI GRILLI
PERUGIA, Via Torricella, 23.

In Perugia: *Presso l' Unione Tipografica Cooperativa* * * * * *

# AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Maggio-Giugno 1907. Fasc. 5-6.

## Tovaglie e mantili di Perugia
### (Sec. XIII-XVI)
### con segni e simboli magici

IL prof. Mariano Rocchi, (1) che conserva una importantissima e ricca collezione di ori, di bronzi, di marmi, di smalti etruschi e romani, di vetri cristiani, d'affreschi, tavole e tele di sommi maestri, di maioliche, d'armi e di pastiglie e di tessuti umbri, ha esposto a Perugia 68 esemplari della sua caratteristica raccolta di tovaglie e mantili perugini.

Egli ne possiede più che trecento tipi diversi, e quelli esposti sono tra i migliori.

Le tovaglie ed i mantili d'uso famigliare e chiesastico sono tessuti di canape o lino bianco e di cotone turchino, che, in una o due tonalità, tramato sul fondo candido, forma varie striscie di vago ornamento.

Dalle più antiche, facilmente riconoscibili per la trama grossa e per il disegno sempre romanicizzante e spesso anche bizantineggiante, lungo una ininterrotta via di progresso nella tecnica del disegno e del tessuto, si giunge fino ai meravigliosi esemplari del XV e XVI secolo, degni d'essere classificati, e per tecnica e per sentimento, tra le belle opere d'arte della Rinascita.

In varie Riviste, illustri studiosi hanno già scritto del pregio artistico di quest'arte industriale (2), ed a suo riguardo fu già raccolto qualche cenno storico.

Ma del pregio artistico ciascuno potrà benissimo giudicare da sè sui preziosi esemplari esposti alla Mostra di Perugia; mentre dalle notizie storiche purtroppo non ci si può formare un'idea chiara, perchè sono monche e confuse, e le più importanti, quelle sull'origine dell'industria, ci mancano del tutto.

Han detto che circa il 1380 si costituisse la fratellanza, che tesseva le belle tovaglie; ma certamente fin quasi da un secolo prima si battevano gl'industri telai.

GIOTTO - LE NOZZE DI CANA. — Padova, Cappella degli Scrovegni. — Fig. 1.

Infatti io ho potuto riconoscere nella tovaglia delle *Nozze di Cana,* dipinta circa il 1304 da Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova (1), una tovaglia perugina di quelle adorne d'un fregio di uccellini, che si fronteggiano avendo tra loro un fiore-palma nascente ed a tergo un albero già sviluppato (Fig. 1).

E la decorazione è in turchino su fondo bianco, almeno a giudicare dal poco colore rimasto, ed il fondo è chiaroscurato a rombi, come appunto son tramate più minutamente o con disegno più largo le tovaglie perugine.

(1) Il prof. Rocchi abita a Roma Via Nazionale, numero 243.

(2) A. MELANI, *Ornamenti di vecchie tovaglie* (in *Arte Italiana decorativa e industriale,* ottobre 1903, pag. 77), con 7 illustrazioni. — A. BELLUCCI, *Un'antica industria tessile perugina* (in *L'Arte,* 1905, fasc. 2°, pag. 113), con 7 illustrazioni. — I. ERRERA, *Tessuti perugini* (in *Emporium,* aprile 1906), con 15 illustrazioni. — A. MELANI, *Biancheria d'arte nella vita perugina* (in *Natura ed Arte,* 1906, 1° settembre, pag. 466), con 13 illustrazioni. — ARTH. JAHN RUSCONI, *Antichi tessuti perugini* (in *Vita femminile italiana,* aprile 1907, pag. 411), con 7 illustrazioni.

(1) VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana,* vol. V, pagine 307 e 334.

Il discepolo sconosciuto di Giotto, che dipinse in S. Francesco di Assisi la vita di S. Niccolò (1), in due imbandigioni riprodusse tovaglie di tessuto perugino, ma a semplici ornamentazioni geometriche, ed anzi con grazia e finitezza particolare seppe darcene il diritto ed il rovescio.

Di quei tempi, dal 1322 al 1326, Simone Martini, anch'egli in S. Francesco di Assisi, ornava una cappella con le storie della vita di S. Martino, e nella tovaglia dell'altare dove il santo sta celebrando il sacrificio riprodusse, schematizzandone la decorazione, una tovaglia perugina (2).

E quasi contemporaneamente Pietro Lorenzetti, che già nel 1321 in un trittico della Natività della Vergine aveva riprodotto dei mantili perugini (3), nella volta a botte della Basilica inferiore di S. Francesco ad Assisi dipingeva la *Lavanda dei piedi*, dando al Cristo un mantile perugino per l'uso pietoso ed umile.

Nel 1365 Giovanni da Milano (4), istoriando in S. Croce a Firenze la vita della Maddalena, coprì la tavola imbandita, tanto in casa del Fariseo quanto in casa di Marta e Maddalena, con tovaglie perugine a fregi d'ornamentazioni geometriche.

Molto più tardi le riproducevano il Ghirlandaio nel suo *Cenacolo*, Leonardo da Vinci nella sua *Cena* ed Antonio da Fabriano nella fascia di un suo *Crocifisso*, come fece ben a proposito rilevare la signora Errera (5): ed infine il Bazzi vercellese che, molto a proposito, come in altra circostanza potrò dimostrare, avvolse la testa d'uno stregone in una tovaglia perugina di disegno complicatissimo (6).

Ma come documenti storici, come testimonianze dell'antichità dell'industria tessile perugina, anteriore di almeno un secolo (1304) alla affermata costituzione della fratellanza (1380), sono per noi importantissimi i dipinti, da Giotto, dai suoi discepoli e dai senesi, compiuti nella prima metà del XIV secolo.

Nè starò qui a ripetere le notizie più tarde già pubblicate da coloro, che prima di me per la gentilezza del prof. Rocchi poterono studiare le interessanti tovaglie, e richiamerò l'attenzione sopra un lungo e caratteristico documento, trascurato dagli studiosi, ma che non sfuggì alla provvida ed affettuosa cura del geniale collezionista.

Nel 1458 si faceva l'inventario della sagrestia di S. Domenico a Perugia (1) e nel capitolo: *Tobalee altariorum* (sic) alcune tovaglie sono designate così:

« Una tobalea magna et pulcra valde, bra-
« chiorum octo cum dimidio in cuius capitibus
« est una lista leonum, et alia in medio draco-
« num in duobus ordinibus, et in tertio iterum
« leonum, que fuit Francisci magistri Gambelli.

CERAMICA UMBRA (Sec. XIII). — Parigi, Museo del Louvre. — Fig. 2.

« Item una alia tobalea magna, brachiorum
« novem cum dimidio in cuius capitibus est
« tale agnus, in prima lista sunt lilia in medio
« avicularum, in medio est unus ordo serenarum
« (*sirene*) et alius ordo leonum, et in tertia cum
« quadris quibusdam.

« Item una tobalea, brachiorum quinque
« circa, in cuius capitibus est tale opus, in
« prima lista est unus ordo huius litere .Y.,
« media est cum leonibus magnis et colupnis,
« et tertia prope est similis; in medio autem
« tobalee est una lista per omnia similis medie,
« que est in capitibus.

« Item una alia tobalea, brachiorum novem

(1) VENTURI, op. cit., vol. V, pagg. 454-456 e 459.

(2) VENTURI, op. cit., vol. V, pag. 604. — La signora ISABELLA ERRERA nell'articolo citato alla nota 1 pubblicò (fig. 14) un dettaglio di questo dipinto.

(3) I. ERRERA, art. cit., fig. 2. — La data della Natività di P. Lorenzetti è segnata nel cartello del trittico esposto nel Museo dell'Opera a Siena. — VENTURI, op. cit., vol. V, pagg. 896, 910, 911.

(4) VENTURI, op. cit., vol. V, pag. 896 e pagg. 910, 911.

(5) Vedi l'articolo citato nella nota 1, alle figg. 12, 15.

(6) GUSTAVO FRIZZONI, *Le gallerie dell' Accademia Carrara in Bergamo* (1907), pag. 69.

L'A. riproducendo la figura assai caratteristica, che egli chiama: « l'uomo stravagante », non si cura di darci alcuna notizia dell'artista.

(1) *Inventario della sagrestia di S. Domenico di Perugia, nel secolo quindicesimo* (in *Giornale di Erudizione artistica*, vol. I, fasc. 3, Perugia, 1872, pag. 83) Dubito della esattezza linguistica e paleografica della trascrizione del documento, che meriterebbe d'essere collazionato sul codice segnato dal trascrittore: *Archivio delle soppresse Corporazioni religiose, sezione S. Domenico, inventario seg. num. 65* (probabilmente nell' Arch. Com. di Perugia).

« et unius tertii in cuius capitibus est tale opus, « in prima lista sunt turres cum aquilis, in « media est ordo hominum equestrium, in tertia « vero sunt omnines eques (sic) (*centauri*).

« Item una alia tobalea magna et pulcra, « brachiorum circa novem in cuius capitibus « est tale opus, prima lista sunt due liste late, « in secunda, idest in media, est unus ordo « tenentium pedem unum rectum, et alius ordo « est ei per omnia similis et ad pedes eorum « sunt avicule, tertia vero est similis prime.

« Item alia tobalea magna, brachiorum octo « in cuius capitibus est tale opus, in prima « lista sunt leones respicentes se invicem, in « media sunt duo ordines, unus est leonum, « alius avicularum sedentia super animalia ha- « bentium rostrum acutum, in tertia sunt ser- « pentes ».

A tutti è facile riconoscere nella confusa e talora manchevole descrizione alcuni dei tipi più belli di tovaglie perugine.

Ed ultima e tarda una notizia orvietana tratta da un inventario dell'Opera del Duomo fatto nel 1560 (1): « Tovaglie ucellate numero « vinti una, fra grande et piccole ».

Documento questo, che designa le tovaglie perugine come le designavano circa un secolo prima i Registri e gl'Inventari della Corte di Ferrara, che parlano di tovaglie e mantili *inoxeladi* (2).

*
* *

Non mi attraggono troppo gli studi di critica d'arte e con le scarse notizie finora raccolte non credo possibile ricostrurre la storia delle tovaglie perugine.

Lasciando ad altri più buon gustai e più competenti di me l'analisi artistica, ed ai pazienti e saggi ricercatori di documenti umbri la valutazione storica di questa meravigliosa e caratteristica arte industriale, accennerò ad un elemento di studio, che offrono le tovaglie perugine, elemento finora pur troppo trascurato e dal mio punto di vista importantissimo, come parte di alcuni miei studi coordinati ad un vasto complesso d'indagini.

Dimostrerò altrove, o almeno tenterò di dimostrare, che i tessuti perugini e specialmente le tovaglie rappresentano nei loro fregi la continuazione cosciente di segni e simboli magici e religiosi primitivi; e che, secondo ogni probabilità, le eresie del XII, XIII e XIV secolo hanno alimentato nell'Umbria quel genere d'arte decorativa e simbolica.

Forse era una sètta in origine, una congrega settaria ed eretica, che forniva alle case ed alle chiese, o inconscie od anche con ogni verosimiglianza annuenti, i pannilini d'uso comune, tovaglie e mantili.

I segni ed i simboli di quei tessuti erano come un muto e continuo memento di teorie religiose e magiche accettate, di misteriosi giuramenti giurati.

Ed anche nel XV secolo i segni ed i simboli si conservarono, tradizionalmente e forse in parte idealmente continuati.

Leonardo da Vinci, esperto di negromanzia, nella sua *Cena* dipinse una tovaglia (1) delle più esplicite e significative quanto al simbolismo.

TOVAGLIA PERUGINA (Sec. XIII-XIV). — Collezione Rocchi. — Fig. 3.

Poi, dopo la definitiva conquista della Rinascita, sopite nei godimenti del sentimento e del senso le aspirazioni alla conoscenza dei misteri del mondo e della vita, nell'inaridirsi dello spirito, nel vigoreggiare della fantasia, i segni ed i simboli si trascurarono, ed in parte si trasformarono, si abbellirono in piacevoli motivi ornamentali, che potevano ancora ridestare, ma annebbiata e senza interesse, l'idea di cose sante e misteriose.

Considero la storia spirituale del mondo come un alternarsi di dominazioni, mi si perdonino le parole inesatte e troppo comprensive, la dominazione del pensiero e la dominazione della fantasia.

Nei medî-evi, mentre le masse etniche si assettano, pochi spiriti eletti elaborano intorno alla santità della religione la scienza del mondo e della vita; e la fantasia, soggetta al pensiero, produce un'arte che non è ricerca del bello sentito, ma espressione più o meno involuta del vero pensato.

Nelle epoche di Rinascita invece, quando i popoli vivono da tempo tranquilli nelle loro sedi, tutte le energie umane si volgono alla ricerca del benestare. L'intelletto si affatica a trovare metodi nuovi e migliori per la pratica del viver civile e la fantasia, nel pieno fiorir della tecnica di tutte le arti, corre sbrigliata

(1) L. Fumi, *Il Duomo d'Orvieto* (1891), pag. 472.

(2) A. Bellucci, articolo citato alla nota 1.

(1) Vedine riprodotto un dettaglio nell'articolo della Signora Errera, più volte citato, alla fig. 13.

verso i dolcissimi sogni dove s'appagano i sentimenti ed i sensi.

***

Ma qui non devo scrivere di questo.

Tra tanti segni e simboli primitivi, continuati nelle tovaglie perugine, farò cenno d'uno solo, stralciando poche pagine dallo studio completo.

### L'albero della Vita.

Non è necessario che io ricordi come in tutte le religioni primitive e nelle mitologie così bene esposte e figurate quando più poco si credeva agli dei, si trovino alberi sacri di per sè stessi o consacrati a diverse divinità.

TOVAGLIA PERUGINA (Sec. XIV). — Collezione Rocchi. — Fig. 4.

Accennerò soltanto al *fico ruminale* legato dalla tradizione con mille fila alle origini di Roma, e farò osservare, cosa finora non messa opportunamente in rilievo e non studiata abbastanza, che Romolo dopo la sua morte fu detto *Quirino*, non quasi egli fosse l'eponimo di Roma insieme e di Curi capitale dei Sabini, unitisi coi Romani; ma perchè *quiris* in lingua sabina significò *asta* ed egli fu il dio dell'*asta*.

Si tenga presente oltre a *Quiriti*, nome che ebbero i romani perchè *astati*, anche: *Quirinale* parallelo ad *Aesquilino* (checchè ne dicano in contrario alcuni archeologi, verosimilmente chiamato così dagli *eschi*), a *Fagutale* (dai *faggi*) a *Viminale* (dai *vimini*) ed alla porta *Querquetulana* (da un bosco di quercie, che fino agli ultimi tempi di Roma si conservò). E si raffronti la radice sabina *quir* alla radice latina *quer* svoltasi in *quercus* (*quercia*).

Forse la quercia fu sacra a Romolo divinizzato.

E se mi fermo qui ciò non dimostra che non si possa intrecciare su questo tema qualche altro spunto.

Ma tra gli alberi sacri alcuni ve ne erano sacrati al culto dei morti.

Questi erano le piante a frutti multipli: il melograno, l'uva, il pino ed il cipresso, conifera come il pino, albero scuro e triste che nella sua forma esterna somiglia ad una pigna esile ed alta ergentesi verso il cielo.

Ben più che duecento indicazioni di monumenti sepolcrali e sacrali potrei fornire, di varie epoche e di varia arte, dove queste piante, e più d'ogni altra il pino, vengono figurate come simboli della vita e della rinascenza dell'anima.

Soltanto perchè oggetto d'un recentissimo studio ricorderò le caratteristiche chiese bizantine d'Athene (1) dove ai segni cristiani nei bassorilievi ornamentali si sovrappongono con evidente predominio svariatissimi segni, magici misteriosi, e, tra gli altri, pini e pigne figurati in forme diverse, sfumature tutte ed atteggiamenti varî dello stesso concetto fondamentale: la vita presente e la vita futura.

***

Una ceramica umbra, ora al Museo del Louvre ha una decorazione che può servire di chiave per l'interpretazione del concetto dagli antichi nostri del XIII e XIV secolo nascosto nel simbolo magico dell'*albero della vita* (Fig. 2).

Si tratta d'un vaso ansato e molto panciuto adorno a rilievo ed a colori d'un pino schematico a cinque frutti *dalle molte vite*, che salgono verso l'alto.

Dalla pigna centrale, piuttosto che aperta dimezzata e trasformata, sbocciano verso il collo del vaso la testa e le spalle d'una figura umana veduta di prospetto.

Il collare della figura è a raggiera, come a foglie di margherita.

Il vaso evidentemente è funerario (tutti sanno che non cessò in Italia con gli Etruschi ed i Romani l'uso dei banchetti funebri, ma che fino agli ultimi tempi in varie regioni italiane se

(1) Dell'interessante lavoro: K. MICHEL und A. STUCK, *Die Mittelbizantinischen Kirchen Athens* (in *Mitteil. d. Kais. deut. Archäol. Instituts — Athen. Abteil.*, Band XXXI [1900], dritt. Heft, pagg. 279-324, con ricchissime tavole), è stata finora pubblicata, con estesa bibliografia, solo la prima parte, sulla chiesa di *Panagia Gorgoepikoos*, seguita nello stesso fascicolo della stessa rivista (pagg. 325-342) da uno studio di PAUL STEINER, *Antike Skulpturen an der Panagia Gorgoepikoos.*

ne mantenne la costumanza), e suppongo che il morto appartenesse a qualche congrega eretica.

Il pino è l'albero della vita, le pigne dai molti frutti rappresentano ciascuna un uomo, la cui anima è suscettibile di molte vite.

MANTILE PERUGINO (Sec. XIII-XIV). — Collez. Rocchi. — Fig. 5.

Alla morte l'involucro si rompe, e si disfà la materia, mentre l'anima, ch'era venuta dal sole, torna ad essere identificata col sole, come dimostra il collare raggiante, e localizzata nel firmamento verso cui sale tra le nuvole che si sono aperte per lasciarla passare.

Perchè quelle forme oblunghe e serpentine, che, discendendo dall'alto, fiancheggiano il frutto dal quale sfugge l'anima liberata, rappresentano le nuvole, come si potrebbe dimostrare con larghi confronti di figurazioni analoghe.

Sull'albero della vita dunque un frutto giunto a maturità si aprì e lasciò sfuggire dall' involucro lo spirito che torna al sole, mentre altri frutti, nati quale prima e quale dopo, rameggiano in alto finchè non sia giunta l'ora della morte per l'involucro marcescibile, l'ora della liberazione per l'anima eterna.

Ma l'albero della vita, dipinto e rilevato nel nostro vaso, prepara anche le generazioni future.

Il meccanismo della vita ha un movimento continuo dal sole alla terra e dalla terra al sole, ed il mistero della generazione, o della fecondazione, si compie dal sole nella terra, nell'eterna madre.

Così l'albero della vita fra i cui rami spesso si annida lo stesso sole, fa discendere dall'alto i germi nella terra.

Quelle foglie trilobate, quelle foglie di trifoglio, che dai rami discendono verso la terra dove germoglieranno, sono il simbolo della generazione.

Perchè in Italia dove non si conosce il fiore di loto, a questo che è il fiore della vita, il simbolo della generazione presso tutti i popoli antichi del basso bacino mediterraneo, viene sostituito il trifoglio ed il giglio più o meno schematizzato araldicamente.

Nei tessuti perugini ecco gli alberi della vita in una completa e rigogliosa fruttificazione (Fig. 3).

Una tovaglia ha caratteristico il gran fregio, dove i frutti dell'albero della vita, grandissimi a forma di pigna, un po' stilizzati geometricamente, in simmetria si ergono verso il cielo o si ripiegano gravemente verso la terra, mentre negli spazi vuoti raggiano germi solari di varia grandezza e qua e là si fermano degli uccellini, sacri anche nell'antichità se erano sacri gli alberi sopra cui si posavano.

In un altra tovaglia invece gli alberi della vita hanno frutti elissoidali, che veramente assai poco somigliano ai frutti del pino (Fig. 4).

Ma l'albero della vita è anche albero dio e, riserbandomi d'illustrare altrove una tovaglia dove all'albero si sostituisce quasi del tutto uno scheletro o schema di figura umana assisa sulle gambe come una divinità orientale, faccio osservare questo arcaicissimo mantile, dove l'albero della vita, ricco di rigogliosa vegetazione, termina in un qualche cosa che somiglia ad una testa ed a due braccia levate, colle palme aperte, verso il cielo (Fig. 5).

CERAMICA UMBRA (Sec. XIII-XIV). — Collez. Rocchi. — Fig. 6.

Chè, o sia il frutto prima giunto a maturazione, che lascia uscire dall' involucro l'anima, o siano veramente la testa e le braccia di una figura umana, dànno in ogni modo un carattere spiccatamente significativo al tessuto.

E mentre in una delle striscie minori della tovaglia, portante l'albero della vita a frutti rotondi, degli uccelli si alternano a piccoli soli geometrizzati raggianti ed a frondosissimi al-

beri (Fig. 4); in un piccolo fregio di questa tovaglia (Fig. 5), con l'albero terminante in una ipotetica divinità, ai soliti uccellini si alternano un piccolo sole geometrizzato, una specie di fiore, ed un alberetto sotto i cui rami poggiano sul terreno due soli germi.

Ma a determinare meglio il concetto dell'ornamentazione di questo mantile, trovo un altro mantile che purtroppo non posso riprodurre.

In esso gli alberi della vita, adorati da piccoli fagiani, che tengono nel becco un germe, ed alternati a soli raggianti, che proiettano germi su cui posano degli uccellini ad ali aperte, hanno cinque grossi frutti, simili nella forma a quelli della Fig. 3, e di questi uno sul tronco in alto, due grossissimi pendenti ai lati, e due che, fiancheggiando il frutto centrale, stanno eretti sui rami.

Questi due frutti hanno alla cima come due verghette aperte verso l'alto, tra le quali s'inserisce un piccolo germe che discende.

Ma è questa la giusta interpretazione, o non piuttosto quei germi salgono al cielo e rappresentano l'anima sfuggita dall'involucro materiale?

In un altro mantile, che pure non mi è dato di riprodurre, i frutti dell'albero della vita numerosissimi hanno forme rotondeggianti ed il tronco circa a mezzo della sua altezza si apre mostrando un gran germe poligonale rotondeggiante.

Infine in un grande frammento d'una portiera (?) gli alberi della vita a grandi frutti elissoidali e rotondeggianti si alternano ad un bastione turrito, nel quale legittimamente si vuole riconoscere la torre di Porta S. Angelo a Perugia.

E qui mi dovrei inoltrare nel labirinto delle citazioni e del confronti per chiarire il significato di quest'ultimo aspetto più involuto delle nostre figurazioni e gli altri tutti; ma per i lettori di questa elegante e brillante rivista già troppo pesanti possono essere riusciti i brevi cenni che ho dato.

Così non starò a dire come nelle figurazioni sacre di tutti i tempi e di tutte le religioni più o meno magiche e misteriose subisca infinite trasformazioni e sostituzioni l'albero della vita, l'albero sede della divinità, o divinità esso stesso; nè dirò delle adorazioni o scongiurazioni che esso od i simboli o le figure a lui sostituiti, ricevono da divinità, da geni-sacerdoti (Cabyri, Corybanti, Cureti, ecc.) umanamente figurati o nascosti sotto forme animalesche di tutte le specie, naturali o chimeriche.

Solo ricorderò che esso fu sacro, fu detto l'albero della vita perchè l'albero può generare in sè stesso da sè stesso e per questo opportunamente potè essere identificato con la primitiva divinità maschio-femmina creatrice dell'universo.

Or basti tener presente quale significato avessero i *betyli* nell'antichità e quale valore avessero nel culto privato e pubblico le pietre innalzate semplicemente o debitamente intagliate e poste sulle tombe o nei luoghi sacri, per riconoscere quanto giustamente all'albero venisse talora nelle figurazioni sostituito il *betylo* o la colonna, e quanto giustamente si disegnassero gli alberi-colonne doppiamente sacri e divini.

MANTILE PERUGINO (Sec. XIII-XIV). — Collez. Rocchi. — Fig. 7.

I *betyli* rappresentavano non solo il dio procreatore maschio, ma la stessa divinità originaria maschio femmina, proprio come l'albero.

E in questa identità di significato e di simbolo, il cui valore qui non è opportuno spiegare ampiamente, sta la ragione della sostituzione evidente tanto nel gran bassorilievo della celebre e notissima porta dei leoni a Mycene, quanto nella finissima ceramica umbra del secolo XIV (Fig. 6), che nell'uso pratico fu un calamaio, e nel valore simbolico fu la rappresentazione della divinità solare con i due accoliti, esseri solari anch'essi, come dimostrano le basi raggianti sopra cui poggiano rampando.

Ed in un mantile perugino dove degli aggrovigliati dragoni compiono l'adorazione ma-

gica, gli alberi-colonne di vario sviluppo mostrano con tutta evidenza le due forme: vegetale e litica accoppiate (Fig. 7).

***

E perchè già troppo mi sono dilungato, non posso che accennare alle altre figurazioni magiche delle tovaglie perugine, che altrove illustrerò ampiamente.

Dall'*omphalos*, dall'uovo cosmico, involucro di tutto l'universo, da questa più comprensiva e meno estesa di tutte le figurazioni magiche, fino alle esplicite figurazioni di cerimonie misteriose compiute da sacerdoti-geni tra sfoggio di segni e di simboli, molte delle involute teorie magiche e religiose primitive, gran parte del complicatissimo cerimoniale dei *misteri* antichi, hanno la loro continuazione nelle tovaglie perugine.

Ed i modesti tessuti, rifiniti con eccellente gusto d'arte, entravano nelle case e nelle chiese a ricordare velatamente i segreti delle sètte magiche, ed a rinfocolare di continuo il fanatismo degli eretici.

PERICLE PERALI.

*Nota.* — Uscito già dalle mani del tipografo questo breve articolo, mi è capitato sott'occhio uno studio del signor A. DE NOLVA, *L'exposition d'art ombrien ecc. — Les tissus anciennes* (in *Revue d'Italie,* Juin, 1897, pagina 48), dove l'A., parlando anche del compianto Soldi-Colbert, il geniale studioso del simbolismo religioso e magico nell'arte, la cui opera fu da me recentemente illustrata (v. P. PERALI, *Emilio Soldi-Colbert e la Lingua Sacra,* in *La Nuova Parola,* aprile-maggio, 1907), dà qualche notizia, purtroppo inesatta, sopra il simbolismo dei tessuti perugini.

## Un affresco ignorato di Matteo da Gualdo a Colle Aprico

CHI partendo da Nocera Umbra, s'indirizza a Laverino, è forza attraversi l'Appennino Umbro, seguendo un'angusta e pittoresca valle solcata per ogni verso da piccoli corsi d'acqua limpidi ed impetuosi. La via scabra e sassosa, si svolge salendo prima sul fondo della valle, poi sul fianco della montagna interrotta da rivi spumeggianti su cui spesso è teso un ponticello stretto e senza riparo. Di tanto in tanto qualche gruppo di abitazioni che ancora serbano traccie numerose della loro origine medioevale, abitate da montanari semplici ma ospitali. Così si giunge a Bagnara donde si diparte l'acquedotto Perugino e poco dopo a Colle Aprico, piccola raccolta di casolari situata poco prima di oltrepassare i confini del Comune di Nocera Umbra, quasi all'estremo della valle, là dove questa raggiunge il vertice della montagna per affacciarsi sull'opposto versante Marchegiano.

Appunto in Colle Aprico, esiste un'umile casa colonica di cui attualmente è proprietaria una vecchia donna, tal Giovanna Cellerani-Loreti. La piccola abitazione è mal ridotta e quasi cadente se uno sprone in muratura non ne sorreggesse la pericolante facciata. Su di essa, da sotto l'intonaco scrostato, appare una finestra medioevale tutta in pietra lavorata a scalpello, chiaro indizio della primitiva diversa condizione del fabbricato, la quale apertura fu chiusa poi con un muro in più umili tempi, sino a ridurla alle dimensioni di un piccolo finestrino. Alla sinistra di questo e all'altezza di circa quattro metri dal suolo, si apre nella muraglia una nicchia con arco a tutto sesto, alta metri 1.55, larga m. 0.84, profonda m. 0.50, contenente il bell'affresco ignorato del nostro pittore. Al di sopra della nicchia alcune travi annerite e corrose, le quali sporgon dal muro, stanno ad indicare che una breve tettoia riparava un tempo amorevolmente il dipinto, il quale era anche difeso dalle intemperie con uno sportello del cui telaio restano ancora pochi avanzi tarlati e cadenti.

Nella sommità dell'arco, entro una cornice circolare contornata da fregi, ammirasi dipinto il Padre Eterno, in mezza figura rivestito di rosso manto, in atto di benedire.

Nella parete destra dell'arco S. Sebastiano tutto nudo, con una sola fascia che gli circonda le anche; sul suo corpo sanguinante sono confitti vari dardi, ed è legato al tronco di un albero addossato ad un muro che si finge costruito con rossi mattoni. Nella parete sinistra S. Antonio da Padova vestito dell'abito Francescano, in piedi e in atto di leggere attentamente un libro che con la mano tiene aperto davanti agli occhi. Questi due santi sono dipinti a figura intera, ciascuno sotto un arco trilobato che appare sostenuto da due colonne. Nel fondo della nicchia è effigiata la Madonna seduta in trono e vestita con manto azzurro cosparso di stelle d'oro, che dopo averle ricoperto il capo, cala giù maestosamente in ampie pieghe sino a terra. Ha sulle ginocchia il Bambino in piedi e tutto nudo, con una fascia, che gli discende dalla spalla destra. La Vergine, mentre con la mano destra lo sorregge pel fianco, con la sinistra tiene sospesa l'altra estremità della fascia in modo che vada a coprire i genitali dell'Infante. Tale atteggiamento ricorre sovente nei dipinti di Matteo, tra gli altri nel trittico di Coldellanoce presso Sassoferrato, in quello di S. Pietro d'Assisi e nell'altro della Pinacoteca di Gualdo Tadino datato coll'anno 1471. Il Bambino porta al collo la solita coroncina con appeso un ramo di corallo,

anche questo immancabile distintivo di Matteo da Gualdo. Madre e figlio hanno il viso atteggiato ad una stessa espressione di soave mansuetudine e di umiltà e il tipico profilo dei volti dipinti dal nostro artista è qui notevolmente accentuato. Sulle spalliere del trono, fregiate con piccoli garofani, da ciascun lato stanno due angeli oranti e anche questi hanno il collo ornato da una collana di coralli. Tutte le figure portano capelli biondi, meno S. Antonio che appare canuto. Sull'ala destra del trono, troviamo un altro frequente distintivo del nostro Matteo e cioè il nastrino pendente con le parole: MACTEVS DE GUALDO PINXIT e sotto i piedi della Vergine sta scritto: DEPICTA FVIT SUB ANNO DNI MCCCCLXXXVIII. XXI IVLII. Della decima cifra del millesimo, non restano visibili che le estremità superiori, le quali potrebbero anche aver fatto parte di un X, usandosi alcune volte in quei tempi XXXX per indicare XL. Io però ho creduto doversi leggere 1488 anzichè 1493, prima di tutto perchè nel dubbio è doveroso attenersi alla regolare scrittura del numero, e in secondo luogo perchè la data 1493 parmi di troppo distanzi tutte quelle altre date che stanno a indicarci il vero periodo di attività artistica del pittore. Ad ogni modo l'affresco rinvenuto nel casolare di Colle Aprico, tra le opere da Matteo autenticate con la sua firma e sino a noi pervenute, se non per perfezione di disegno, del che giudicheranno i critici d'arte, certo per età è la più matura di tutte.

Il quadro principale, cioè quello della Madonna nel fondo della nicchia, è abbastanza ben conservato. Pure in buono stato di conservazione trovasi il Padre Eterno nel sommo dell'arco. Deperite invece per abrasioni e scrostature sono le due figure laterali, il S. Antonio in ispecie Notevole in tutto il dipinto è la vivezza dei colori, dopo quattro secoli di esposizione ad ogni vicissitudine atmosferica.

In chi ha pratica delle pitture lasciateci dal Nostro, risulta subito palese la grande somiglianza tra l'affresco descritto e il trittico firmato che egli dipinse per la chiesa di Coldellanoce su ricordata. Le stesse figure, Madonna col Bambino, S. Sebastiano, Padre Eterno e negli identici atteggiamenti, noi troviamo così nel l'uno come nell'altro dipinto, con la sola differenza che la tavola di Coldellanoce al posto di S. Antonio ha un S. Lorenzo perchè questi è il titolare di quella chiesa, il quale però, come il S. Antonio di Colle Aprico, appare anch'esso tutto assorto nella lettura del Vangelo. L'atteggiamento del Bambino in piedi sulle ginocchia della madre, è sopratutto in ogni suo particolare perfettamente identico nei due dipinti.

Il pregevole affresco di Colle Aprico, può dirsi sia rimasto sino ad oggi del tutto ignorato. Non fu conosciuto dal Rosini, dal Bonfatti e dal Cavalcaselle che primi studiarono le opere di Matteo togliendole da un'ingiusta secolare dimenticanza. Non ne fa cenno neppure il Rossi, che con pazienza ed amore, ricercò tutte le opere che ancora restano del pittore Gualdese, lasciandocene un elenco numeroso e accurato.

Tardi giunto a cognizione degli amatori del bello l'affresco in discorso, sia almeno oggi protetto dai pericoli che in Italia la notorietà apporta a quanto vi è di pregevole nel campo dell'arte. E non è il mio un vano allarme; io stesso, recatomi in Colle Aprico per istudiare il dipinto, udii quei buoni e semplici montanari parlare di distacco e di vendita dell'affresco, colla stessa indifferenza con cui si tratterebbe l'alienazione di una giumenta o di una partita di grano.

Gualdo Tadino, 22 Giugno 1907.

Dott. RUGGERO GUERRIERI.

---

## Un trittico fabrianese ed il polittico di Ottaviano Nelli
### alla Mostra di Perugia

NEL Gabinetto della Torre al n. 6 è collocata una graziosa anconetta a sportelli, la quale viene così a prendere la forma di trittico; appartiene alla numerosa serie dei piccoli dipinti destinati alla devozione ed al culto familiare, forse da appendere sui genuflessori nelle camere da letto, per i quali nel tre e nel quattrocento il modello si mantenne del tipo di questa, finchè con la rinascenza, scomparse le forme gotiche o goticizzanti, non prevalse un altro tipo dalle linee architettoniche rispondenti al gusto dell'epoca, con pilastrini a candelabro sorreggenti la trabeazione con timpano ad angolo o curvo e spesso con una controcimasa sotto la piccola predella.

Nella tavoletta centrale cuspidata siede su ricco trono marmoreo, coperto da un vaghissimo arazzo rosso a fiorami d'oro bordato di doppia fascia bruna e gialla, la Vergine col Bambino in braccio; il gradino del trono è di marmo roseo chiaro, mentre il piano sottostante scompare sotto un tappeto policromo ad ornati geometrici crociformi segnati in oro, del quale metallo è altresì un vaso a doppia ansa postovi sopra con rose e verdura. La Madonna indossa un manto azzurro con stelle auree che le copre anche la testa, dalla quale scende attorno al collo un velo roseo che il Bambino, avvolto in una tunica trasparente con un vezzo di coralli,

tiene con la destra per una delle cocche, stringendo con l'altra un libro azzurro. La veste rosso violacea di Maria è vagamente ricamata in oro a fiorami intramezzati da piccoli grifi alati e rampanti a sinistra. Ai fianchi del trono stanno quattro figure di santi; a destra S. Agnese con veste e manto grigio tiene tra le mani un libro rosso, sul quale sta accovacciato l'agnello con una piccola bandiera purpurea; dietro a lei S. Antonio col porcello ai piedi si appoggia al bastone abaziale; dall'altra parte S. Caterina ammantata e vestita di rosso con

TRITTICO FABRIANESE DEL SEC. XIV. — Spello, Famiglia Ruozi.

ornati d'oro a ricamo, stringe la palma del martirio, del quale le sta a fianco lo strumento; la figura virile retrostante, coperta di manto verdastro con luci gialle e di veste rossa messa ad oro, non so se possa credersi un S. Bartolomeo o meglio un S. Stefano, perchè è guasto il coltello o la palma, che tiene con la sinistra. Nelle semicuspidi degli sportelli è dipinta l'Annunciazione; Gabriele genuflesso con lo scettro nella mano manca, leva la destra verso Maria e indossa un manto giallastro bordato di rosso con sottoveste gialla; l'Annunciata siede in terra col libro aperto sulle ginocchia e veste come la Madonna della tavoletta centrale. Sotto l'arcangelo è la Natività; alla mangiatoia della capanna, sul cui tetto vola l'angelo per rivelare ad un pastore la buona novella, l'asino e il bue accosciati fissano il nato Redentore che la Vergine stringe amorosamente al seno; S. Giuseppe dorme in disparte, secondo la tradizionale iconografia. Di fronte il Crocifisso già cadavere é posto in mezzo dalla Vergine avvolta in bruno manto, la quale ne contempla le dilette sembianze, e da Giovanni tutto compreso da fiero dolore.

Nel trittico, che appartiene alla famiglia Ruozi-Berretta di Spello, il catalogo della Mostra nota che oltre qualche somiglianza con quadri di Bernardo Daddi, presenta caratteri fabrianesi e più particolarmente di Allegretto Nuzi (1); il Mason-Perkins (2) così lo giudica « non ha nulla in comune colla scuola fabrianese, ma è di una maniera affine a quella del fiorentino Bernardo Daddi, da indurci quasi ad ascriverlo ai primi anni della sua attività ». Noi riconosciamo pienamente la somiglianza delle forme e dei tipi di questa deliziosa anconetta con le forme e con i tipi di Bernardo, ma notiamo altresì che in essa non mancano i caratteri fabrianesi che giustamente rilevò l'Urbini, anzi non ci sembra ardita l'attribuzione ad Allegretto, il quale può aver eseguito il lavoro nel periodo molto prossimo al suo ritorno da Firenze dove era ascritto alla matricola dei pittori nel 1348 (3). Il Perkins non riconosce come suo il S. Antonio Abate tra un doppio stuolo di devoti genuflessi, della Congregazione di Carità di Fabriano, ora alla Mostra (Sala II, n. 7) e datato 1353, ma il Venturi (4) giustamente glielo assegna, notando nei devoti la grande semplicità di espressione e di forme. Nel nostro dipinto la ricca e profusa ornamentazione aurea, che il Daddi preferisce di tipo geometrico, assume un'importanza grande per l'artista, il quale la adopera largamente nei drappi, nelle vesti, anche nel manto della Vergine, lasciato sempre semplice da Bernardo con sottili filamenti nei bordi. Il Daddi ha nelle opere giovanili tipi di teste dolicocefale, come nota il Venturi, e solo più tardi nell'ultimo periodo della sua attività tende ad arrotondarle ed a farle più piene; qui invece il viso della Vergine è carnoso, come suole Allegretto, ma in qualche figura minore, per esempio nelle Sante Caterina ed Agnese, notiamo l'occipite poco sviluppato, nè più nè meno che nelle due donne genuflesse più in basso nella tavola del S. Antonio. Il Daddi spesso modella nasi rivolti all'insù e pone sempre la luce più forte nell'asse di essi, mentre Allegretto piazza nelle teste grandi piani luminosi e disegna profili dal naso prominente ma aquilino, come nel trittico Ruozi. Forse a prima vista può sembrare che in questo fac-

(1) Pag. 63.

(2) Rassegna d'Arte, anno VII., n. 6, pag. 91.

(3) Cavalcaselle et Crowe, *Storia della Pittura*, Firenze, 1900, vol. IV, pag. 23; A. Venturi, *La Pittura del Trecento*, Milano, 1903, pag. 839.

(4) Op. cit., pag. 848.

ciano difetto i lunghi occhi mandorlati del Nuzi con la caratteristica borsa lacrimatoria tutta proprid del pittore fabrianese; esaminando meglio il dipinto, non solo li troviamo nella Madonna, ma, paragonandone le figure a quelle dei devoti nel S. Antonio, vi si riscontra per le figure di profilo l'identico taglio troppo corto per non aver saputo l'artista proporzionarlo allo scorcio. Più tardi il Nuzi corresse questo difetto giovanile, ma cadde nell'eccesso opposto, perchè nelle teste viste di fianco o di tre quarti l'occhio è lungo quasi come in quelle poste di faccia. Ma dove si constata non maggiore o minore somiglianza, ma una quasi identità, è in molte parti dell'anconetta con altre opere certe del maestro; il Crocefisso, meno magro nel torace che in Bernardo, non differisce punto da quello del trittico firmato di Berlino, che tra le opere di Allegretto è quella che somiglia più alla nostra, e dall'altro che vediamo nel pinnacolo centrale del polittico della Cattedrale di Fabriano (sala II, n. 6); anche l'Addolorata richiama quella di Berlino; il S. Antonio Abate lo si ritrova in tante produzioni del maestro, ad esempio nel trittico di Macerata, nell'altro frammentario del Duomo di Fabriano (Sala II, n. 5), e nelle cuspidi dei numeri 6 ed 8. La S. Caterina, la cui sopravveste reca ad oro uccelli portanti sul becco un tralcio di vite, motivo usato anche da Francescuccio di Cicco nella sua Madonna dell'Umiltà (Pinacoteca di Fabriano, ora nella Sala II, n. 9) (1), ricomparisce nello stupendo trittico di Macerata, con lo stesso partito di pieghe a ventaglio tanto usato dal Nuzi, mentre il Daddi adopera panneggi a pieghe parallele. Da ultimo noterò che il colorito, meno vivace che in Bernardo, è quello di Allegretto, con ombre tenui e scarso rilievo; la maggiore durezza dei contorni accenna anch'essa alla giovinezza dell'artista, fin d'allora accuratissimo nel cesellare i nimbi dei Santi e le fasce dei fondi d'oro con mirabile diligenza. Se fosse possibile collocare l'anconetta Ruozi nella sala dei Fabrianesi, vicina alle opere certe del maestro, più evidenti risulterebbero le analogie già notate dal catalogo e che noi abbiamo cercato di convalidare con qualche raffronto.

(1) Reca la data del 1359, che nel Venturi (op. cit., pag. 848) è scritta 1369; anche il PERKINS (*Rassegna d'Arte*, 1906, pag. 50) assegna il trittico di Macerata eseguito nel 1369 al 1379; si tratta certamente di errori di stampa, che però possono recare qualche confusione; come si sa, il Nuzi morì nel 1374, come ha dimostrato con documenti l'Anselmi.

Nella sala II, oltre le opere dei Fabrianesi, del Nuzi cioè, di Francescuccio Ghissi o di Cicco, di Gentile e di Antonio di Fabriano, sono esposti alcuni dipinti di pittori eugubini. Non parlerò della Madonna col Bambino attribuita a Guido Palmerucci (Chiesa di S. Lucia di Gubbio — non numerata) che insieme all'altra della Sala I (n. 9 — Pinacoteca di Gubbio), sotto la quale è un frammento di predella con l'Annunciazione, presenta caratteri senesi e più specialmente derivati da Pietro Lorenzetti, nè del trittico di Trevi (n. 20) con piccole storie della vita e passione di Cristo, nè dei n. 19 (Pinacoteca di Gubbio) e 11 (S. Facondino presso

POLITTICO DI OTTAVIANO NELLI. — Pietralunga.

Gualdo) perchè il primo è malamente guasto da vernici e ritocchi, l'altro rivela tutta la povertà d'un biaccoso imitatore di Ottaviano Nelli, per esaminare invece il prezioso polittico firmato da questo maestro, di proprietà del Comune di Pietralunga (n. 21). Però posso fin d'ora notare che da tutti questi dipinti non risulta molto ben rappresentata la pittura Eugubina, la quale giunse a darci quella maravigliosa Madonna di S. Maria Nuova, detta dal popolo la Vergine del Belvedere, una delle più soavi creazioni del primo quattrocento italiano. Nella predella del polittico di Pietralunga si legge in lettere minuscole gotiche, nere sul fondo d'oro: hoc (opus) fecerut fieri hered(es) (p)etri corsutii pro anima dni petri: — a . dni . m . cccc . iij . die v.ª mesis madii p manus Otavia(ni) de egubio . deo gratias am(en).

Comprende cinque tavole cuspidate, divise da piiastrini e messe in mezzo da due lesene parimenti cuspidate; nella tavola centrale l'arco è a pieno centro e polilobato, i laterali sono trilobati; nelle cuspidi si apre un quadrilobo per ciascuna con bei fogliami a rilievo negli angoli

rimanenti. La Vergine, che tiene nella destra il giglio e sorregge con l'altra il Bambino coperto di larga tunichetta azzurro chiara, siede nel mezzo sopra un trono di pietra rosea con liste di marmo verde cupo; un manto azzurro foderato d'ermellino con fregio dorato nei lembi sul quale è ripetuto il motto: AVE MARIA, le scende dalle spalle, lasciando scoperta davanti la veste d'un rosso violaceo non molto intenso. Nel quadrilobo superiore la Trinità con tre teste giovanili dalla corta barba bionda bipartita sopra unico busto coperto di manto azzurro e di veste rosea, leva la destra benedicente e poggia la sinistra sopra un libro aperto, in cui è scritto: ego sum lux mūdi divia veritas; nei quadrilobi minori è ripetuto un serafino con quattro ali purpuree.

A destra della Madonna stanno i Santi Paolo Apostolo e Caterina; il primo indossa un manto violaceo con lumeggiature gialle a rovescio verde cupo ed una veste rossa accesa con cintola bianca: tiene nella sinistra un libro legato in cuoio roseo e stringe con la destra la spada.

La Santa d'Alessandria, dalla testa soave coronata, è coperta da manto violaceo chiaro foderato di stoffa della stessa tinta ma più leggera e dalla veste di un azzurro simile al manto di Maria, ora divenuto bruno verdastro; le sta a fianco la ruota di legno con punte ferree, strumento del suo martirio, del quale porta in mano la grossa palma con quattro bacche vermiglie. Nella lesena vicina entro nicchie trilobate sono dipinti, a cominciare dall'alto: un Santo martire con manto giallo, veste azzurra, che tiene la palma ed un libro, S. Andrea Apostolo con la croce ed il libro, e S. Lorenzo in dalmatica rossa e camice bianco con la graticola. A sinistra della Vergine è posto un Vescovo monaco (forse S. Ubaldo) con mitra e guanti bianchi, cappuccio e veste nerastra, piviale e calzari rossi; impugna un pastorale di avorio col riccio d'oro e sorregge un grosso volume; segue da ultimo S. Antonio Abate in abito monastico, che leva la destra fiammeggiante, appoggiandosi al lungo bastone, mentre un microscopico porco si accoscia ai suoi piedi. Nella prossima lesena viene prima l'energica figurina di S. Giovan Battista, coperto di lanosa pelliccia; sotto a lui è S. Pietro col Vangelo nella destra e le chiavi d'oro nell'altra mano, per ultimo è dipinto S. Stefano in dalmatica rosea a rovescio verde e camice bianco.

Le figure tendono al tozzo, non tanto per difetto di proporzione delle teste, quanto per la soverchia larghezza delle spalle e per la pesantezza delle stoffe, che le ricoprono; caratteristici sono gli occhi con il ciglio superiore tagliato da una linea diritta, nera, con le pupille nere e senza luce, nonchè le orecchie piantate in alto e con lobo inferiore piccolissimo; il naso è lungo, stretto, aquilino, le mani hanno dita sottili, che nei piedini del Bambino sono di eguale lunghezza. Le figure sono fiaccamente costruite ed hanno nello sguardo tagliente una espressione imbambolata; se non fosse la dolcezza del colorito, specie nelle carni chiare e diafane, nei capelli di un biondo delicatissimo, nell'intonazione generale, quantunque non esente da qualche crudezza, il polittico di Pietralunga non meriterebbe il titolo che gli ho dato di prezioso, come lo è difatti per la rarità e per l'autenticità sua. Noi non sappiamo in quali mesi dello stesso anno 1403 il Nelli abbia eseguito la Madonna di Gubbio, ma tutto ci fa credere che l'affresco sia stato condotto dopo il nostro polittico, nel quale si trovano già in embrione i tipi e le figure della Vergine del Belvedere; ma quello che noi non troviamo nella tavola è il sentimento squisito, l'armonia mirabile della composizione, la vita profondamente mistica del capolavoro del Nelli, quelle qualità di accordo cromatico così fini da poter rivaleggiare con l'Angelico e con Gentile, che fanno dell'affresco di S. Maria Nuova una visione veramente di paradiso. Noi non pretendiamo di spiegare come mai il pittore a pochi mesi, forse a pochi giorni di distanza, potesse essere così grande e così meschino, così ispirato e così freddo, così raffinato e così volgare; ma chi conosce l'opera del Nelli e nella Cappella Trinci di Foligno (1423), nell'Oratorio dell'Umiltà in Urbino (1430 circa) e in S. Francesco d'Assisi, dove è certamente sua la Madonna detta della Salute, e nella chiesa di S. Agostino in patria, sa benissimo che mai più Ottaviano ritornò nel resto di sua vita sia pur da lontano all'altezza del suo capolavoro; quello fu un rapido momento della sua attività artistica nel quale balenò alla sua mente un ideale che egli ritrasse ispirato, ma che si dileguò subito per non ricomparire mai più. Per tornare ai confronti, noteremo dunque che il Bambino di Pietralunga ricorda l'angelo che suona la mandola nell'affresco di Belvedere, ed ha un'espressione, direi così, di famiglia con la S. Caterina; il S. Ubaldo e il S. Antonio preparano il tipo del S. Emiliano, come la Madonna, sebbene molto da lungi, preannuncia la soavissima Vergine di Gubbio; la sua mano che tiene il giglio nel polittico la troviamo identica al Belvedere nel Santo Martire che stringe la palma. Le figurine delle lesene sono migliori per forme e per struttura di quelle più grandi; in esse troviamo qualche cosa di più vero, insieme ad una cura maggiore nella scelta delle teste, ed una compostezza non priva di una certa eleganza. Conchiudendo, il polittico di Pietralunga non può spiegarci la prossima grande creazione del maestro come non può farci comprendere il perchè della sua rapida caduta;

il Toesca (1) volle riconoscere in lui il merito di un certo umorismo, ma non credo che voglia alludere con questo al piccolo Gesù che dal grembo materno batte con le piccole mani grassocce la musica agli angeli musicanti nell'affresco di Gubbio; forse alluderà ai tipi rozzi e volgari della Cappella Trinci, nei quali non manca talvolta un non so che di caricato e di umoristico, come più tardi si nota nell'opera di Nicolò da Foligno. Il Lipparini (2) spiega in parte la decadenza del Nelli con l'impressione da lui subita in Urbino davanti agli affreschi di Lorenzo e Iacopo da S. Severino in S. Giovanni; quell'arte così drammatica lo affascinò ed egli, volendo piegare l'indole sua calma e mistica agli sforzi di rappresentazioni violente, cadde nell'esagerazione e nella smorfia. Ma questo potrà dirsi per l'ultimo periodo della sua vita: il polittico di Pietralunga è di tanto anteriore e già contiene i germi della maniera più debole dell'artista, uno di quelli che in una lunga operosità trovarono un momento solo per concepire un sogno di bellezza, davanti al quale tutti gli altri loro lavori impallidiscono e s'oscurano miseramente.

GIUSTINO CRISTOFANI.

(1) *L'Arte*, anno VIII, 1905, pag. 322.
(2) *Urbino*, Istituto It. d'Arti Grafiche, Bergamo, 1903.

## Gli smalti nell'oreficeria della Mostra

L'OREFICERIA esposta nella Mostra di Perugia è in gran parte adorna di smalti splendenti che ornano i campi delle croci, o in piccoli dischi e formelle variformi sono applicati sulle patene, sul piede, sul fusto, sul nodo dei calici e dei reliquiari, sulle ritorte dei pastorali ed in altri varî oggetti sacri al culto.

Questa difficile arte dello smalto era già nota agli antichi popoli di Egitto, della Fenicia, di Etruria e di Grecia; più tardi, sebbene assai rozzamente fu esercitata presso i popoli barbarici, fu tenuta in onore in Cina e in Giappone — ove fiorisce tuttora — e in genere presso i popoli orientali, ma specialmente a Bisanzio. Da lì tornò forse in Europa ove fiorì a Colonia e a Limoges, e, fra noi, a Siena donde forse si portò a Guardiagrele e a Perugia.

Gli smalti possono dividersi in *cloisonnés* o *champlevés*. Nei primi lo smalto riempie le cellette, i meandri, le figure formati da una sottile fettuccia di metallo applicata verticalmente su una lastra di rame o d'argento; le diverse malte dunque sono separate *nettamente* fra loro dalla sottile costa di questa fettuccia metallica. E a questo tipo appartengono gli smalti antichissimi, e quei cinesi, giapponesi e bizantini e in parte anche i Limosini, ove le figure e gli ornati sono racchiusi però da linee smaltate che li contornano, anzichè da fili metallici, e, talvolta, gli smalti italiani a motivi ornamentali. Lo smalto *champlevé* o smalto di rilievo sorse più tardi per ottenere maggiormente l'aspetto di pittura, una maggior fusione di colori, e disegnare più liberamente. Si intagliavano e scavavano le figure in una lastra di metallo, che prima di essere smaltata si presentava perciò come una scultura di bassissimo rilievo (1): e le malte o le polveri si disponevano le une accosto alle altre nelle piccole cavità, come nei lavori di niello. Gli smalti poi erano ottenuti con polveri finissime di vetri colorati, ma specialmente con i diversi ossidi metallici, fusi ad altissima temperatura. A quest'ultimo tipo appartengono gli smalti italiani, e, generalmente i francesi.

Esaminiamo ora brevemente, dai più antichi, gli smalti che avvivano la oreficeria esposta in questa Mostra: sono tutti italiani, ma di tre fabbriche diverse: Senesi, di Guardiagrele e Perugini o Umbri.

Ci si presenta innanzi tutto il prezioso calice esposto dal Sacro Convento di Assisi, il più antico esempio di smalti translucidi, non solo della Mostra, ma di tutta l'oreficeria italiana.

È opera di un senese della fine del XIII secolo: NICCHOLAVS PAPA QVARTVS — GVCCIVS MANAIE DE SENIS FECIT. La corolla da cui esce la coppa, il collo, il nodo, il piede sono ornati di smalto su dischi e formelle polilobate: le figurine sono disegnate con tanto gusto, con tanto spirito, con tale bravura, da non aver riscontro con le opere senesi di quel tempo. Le teste e le mani sono lasciate in argento, e le tinte che ricoprono i fondi, le vesti e gli ornati, sono il verde, il viola, rosso mattone, terra giallastra, turchino e verde: ad eccezione di quest'ultimo che è translucido, le altre tinte sono ancora alquanto opache.

Un calice anonimo del XIV secolo, esposto dal Comune di Perugia (Sala VII, n. 27), di forma elegantissima, rivela anche la maniera senese di trattar lo smalto, che luce nelle otto formelle del piede, fra cui è rappresentata la Crocifissione, nei quadrilobi del nodo e nella corolla. Le carnagioni sono violacee, come spesso usarono gli smaltisti senesi, e gli altri colori sono il bianco latte (nell'abito di S. Domenico) il verde, il rosso mattone e il verde giallo-cupo

(1) Un cospicuo esempio di questa preparazione ce l'offre la croce di Agello della seconda metà del XV secolo (Sala VII, vetrina centrale, n. 15) ove le cinque formelle, con santi e l'Annunciazione non furono ricoperte di smalto. È opera di un artista umbro, che segue nel disegno Fiorenzo di Lorenzo.

in alcuni fondi: sul piede le tinte sono lucide, trasparenti, nel nodo più morte e opache: forse qui le malte sono ottenute con ossidi metallici misti a polvere di vetri.

Un gran progresso nella lucentezza e vivacità dei colori, sebbene poco varî, lo troviamo nella ritorta di pastorale di Città di Castello (Gabinetto della Torre), ove però gli smalti che ricoprivano le figurine sono in gran parte caduti: vi si nota ancora il verde acqua, il giallo e l'azzurro. E d'un bello azzurro translucido sono i fondi, cosparsi di rosette gialle, alla maniera dei senesi, e gialli sono i capelli delle figurine, e lasciate in argento le carnagioni. La formella nel diritto, all'altezza del Vescovo orante, con un fondo nero opaco, fu rifatta posteriormente. Ed anche quest'opera finissima, sia per lo stile delle figure, sia per gli smalti è da attribuirsi ad uno dei migliori artisti che Siena abbia prodotto.

Senese è anche il reliquiario del Convento di S. Damiano d'Assisi (Sala VII, n. 22) che la tradizione vorrebbe donato da Papa Innocenzo IV a S. Chiara, ma che è opera del XIV secolo.

Lo ricordiamo solo perchè nel fusto offre un esempio di smalti ornamentali *cloisonnés* a due tinte opache.

Pure Senese è forse Duccio di Donato, sebbene il suo nome non figuri negli elenchi di orafi pubblicati dal Milanesi: di lui abbiamo un calice (Sala VII, n. 18) proveniente dal Monastero del Bambin Gesù di Gualdo Tadino. Reca la firma DVCIVS DONATI E SOTI FECIEROT ME, ed appartiene forse alla fine del XIV secolo od al principio del successivo. Il calice, di lavoro finissimo, e di eleganti proporzioni, è alto m. 0.17. Sotto la coppa e sotto il nodo è decorato da un'aquila su fondo azzurro: sul piede e sul nodo reca dischi e formelle smaltate, con i simboli degli Evangelisti, la Crocifissione ed alcuni santi. I colori sono belli, translucidi: i fondi azzurri con la solita rosetta gialla, le carnagioni sono lasciate in argento, gli abiti e gli ornati rossi, verdi, turchini chiari e gialli.

Di Guardiagrele non abbiamo che un monumento, la croce di Visso, che non esitiamo ad attribuire a Nicola Gallucci (Sala X, n. 10). Reca a smalto il titolo, le iscrizioni (nero su argento), le aureole, il cuscino del trono del Redentore, alcune fasce svolazzanti delle vesti degli angeli, e tre dischi con profeti. Di questi due, quello a destra e quello in basso, furono rifatti posteriormente e non sono smaltati. I colori sono translucidi, nitidi, ben distinti gli uni dagli altri, e vi si nota un bell'azzurro cupo nel fondo, il viola, il verde, celeste chiaro, verde bruno e giallo. Le mani del profeta sono violacee. I dischi o meglio le aureole, hanno un ramo girante su campi azzurro, verde, violaceo e rosso opaco. Questi smalti che ricordano il colore del topazio, dello smeraldo, del rubino, non si discostano molto da quei di Siena: i colori però sono più vivi e meglio separati.

E veniamo agli smalti umbri. Un esempio notevolissimo ce l'offre il calice e la patena del Municipio di Perugia (Sala VII, n. 29 e 9) opera dell'orafo tuderte Cataluccio di Pietro, che s'era stabilito in Perugia nella seconda metà del secolo XIV (1). Nella patena, in una formella polilobata del centro v'è rappresentata la crocifissione con moltissime figurine, dipinta a smalto, come pure sei dischi del bordo che rappresentano scene della Passione. Nel calice reca smaltate sei storie nelle formelle concave del piede e sei figure di santi e profeti, ed altre figurine di angeli, santi e ornati nel nodo e nel fusto. I colori, translucidi nel piede, ma alquanto opachi nel nodo, sono: azzurro, rosso, giallo d'oro, verde chiaro, verde giallastro e violaceo. Le carnagioni sono ricoperte di smalto bianco trasparente.

Nel calice poi ricorrono piccoli smalti a ferro di cavallo ove si veggono minuscole foglie di argento a forma di cuore, su fondo azzurro: motivo che ritroviamo in una croce di Spello ed una di Monte Colognola, dell'orafo perugino Paolo Vanni.

Di questo orafo eccellente, che lavorò audacemente a stozzo, staccando talvolta i corpi dal fondo, e modellò con maestria le espressive figure di santi che ornano le formelle, oltre una croce con la firma e la data 1398, e quella di Monte Colognola, ne possediamo altre tre o quattro o sue o uscite dalla sua bottega.

La sua unica opera firmata è esposta dalla Collegiata di S. Maria di Spello (Sala VII, n. 8): tutto il fondo della croce è a smalto translucido azzurro, su cui gira un ramo a foglie cuoriformi in argento, di vaghissimo effetto. Dietro la testa di Cristo v'è il pellicano e due angeli smaltati. I colori sono: bianco, giallo d'oro, azzurro, giallo chiaro, verde, viola o rosa pallido. Gli smalti sono applicati a tinte unite che acquistano il chiaroscuro dal fondo più o meno abbassato: le aureole e i capelli sono gialli, le carnagioni in argento, il titolo e l'iscrizione a lettere d'argento su campo turchino (2).

Nella croce di Monte Colognola, dello stesso autore (Sala VII, n. 4) ove il Cristo fu rifatto posteriormente, ritroviamo, come si disse, l'elegante motivo delle foglie d'argento su campo azzurro.

Crediamo che il nodo, ornato di formelle

(1) L'iscrizione dice: CHATALVTIVS . PETRI . DE . TVDERTO . ME FECIT.

(2) L'iscrizione nel rovescio dice: TENPORE EGREGII . DECRETORVM DOCTORIS . DOMINI FRANCISCI . MILI DE SP . ELLO PRIORIS DICTE ECCLESIE PAV . LVS VANNIS DE PERVSIO ME FEC . IT SVB ANNO DOMINI . MCCCLXXXXVIII.

polilobate con tracce di smalto, non appartenesse a questa croce, e sia alquanto più tardo, e opera d'un senese.

Il fondo, in gran parte caduto, è ornato di rosette a rilievo, con giallo oro. Vi restano tracce di azzurro, e di rosso opaco. Queste formelle polilobate furono spostate, chè ora la Vergine volta il dorso all'angelo annunziante.

Perugine, e probabilmente della bottega del Vanni sono le croci di S. Lorenzo di Spello (Sala VII, n. 28), del Municipio di Spoleto (Sala VII, n. 1) e la croce abbaziale di S. Benedetto di Gualdo Tadino (sala VII, n. 20). Quest'ultima reca la data 1381. Si rassomigliano tutte nella forma, nei lavori di stozzo e negli smalti. I colori che vi si incontrano sono l'azzurro, il viola, il verde d'acqua, il rosso, il giallo d'oro, il nero. Le tinte sono brillanti, trasparenti; talvolta non nettamente distinte tra loro. I fondi azzurri invece di rosette alla maniera senese, sono cosparsi di stelle d'argento.

Fra gli altri oggetti ricchi di smalti, ricorderemo ancora il reliquiario di Santa Giuliana e quello di S. Benedetto di Norcia. Il primo (Sala VII, pag. 88 del catalogo) fu eseguito nel 1376 a cura dei Domenicani di Perugia per esser donato alla badessa di Santa Giuliana. Reca smalti translucidi nei fregi e nelle 12 formelle polilobate della base ove sono raffigurati varî santi. L'iscrizione è in lettere nere su fondo d'argento, le carnagioni sono ricoperte di smalti, i fondi cosparsi di rosette. I colori sono: rosso, verde, giallo d'oro, violaceo, azzurro. Sebbene eseguito in Perugia, questo reliquiario è probabilmente opera d'un senese.

Il reliquiario di San Benedetto di Norcia (Sala VI) è del 1450, come rilevasi dall'iscrizione. Gli smalti sono fra i più belli che figurino alla Mostra, ma distribuiti parcamente, solo nei risvolti degli abiti dei santi, e nei fregi: qua e là delle perline rosse a rilievo: è a due colori, rosso e turchino. Probabilmente non è opera di artista umbro.

Esiste una scuola con caratteri proprî di smaltisti umbri? Esaminando i colori, il modo di disporli, la qualità, la lucentezza e la composizione degli smalti, la preparazione a rilievo dei fondi, dobbiamo ritenere che quest'arte, sebbene largamente e con grande perizia esercita nell'Umbria, e in specie a Perugia, derivi direttamente da Siena, e non acquisti qui caratteri peculiari sì da formare una scuola a sè. Oltre i senesi qui ricordati, che lasciarono preziosi esempi di smalti nell'Umbria, come Guccio Manaie, e quel Duccio di Donato che firmò con i compagni il calice di Nocera, e gli anonimi autori del pastorale di Città di Castello, e del calice del Comune di Perugia e fors'anco del reliquiario di Santa Giuliana, è da ricordare come — solo per l'oreficeria della chiesa di S. Domenico di Perugia — lavorassero i senesi Iacobo Guerini, Guidino Guidi, Tondo e Andrea di Riguardo, Ugolino di Vieri e Viva di Lando.

Più che altro perciò dovremmo basarci sul disegno per distinguere le opere degli smaltisti senesi da quelle umbre, ricordando che negli smalti perugini le carnagioni sono lasciate in argento e coperte da smalto bianco, mentre talvolta i senesi usarono farle violacee, e sopratutto che i nostri cosparsero di stelle d'argento i campi azzurri come cieli di notti estive, mentre i senesi li adornarono di rosette giallo d'oro.

UMBERTO GNOLI.

# Le Miniature
## alla Mostra d'Antica Arte Umbra

Anche l'arte che fu detta « alluminare » perchè ai padri nostri i fogli, tutti pieni di neri caratteri, apparvero come campi oscuri invocanti la luce, ed essi la luce vi diffusero coll'oro e coi vivi colori, è nelle sale del Palazzo del Popolo degnamente rappresentata.

Dalle prime tre carte del preziosissimo codice membranaceo del Vangelo di S. Luca di proprietà del Capitolo metropolitano di Perugia, codice che rimonta allo scorcio del V secolo o al principio del VI e che a mala pena conserva, lacero com'è, le tracce della vaghezza antica, quando le dorate lettere onciali risplendevano sulla pergamena tinta di porpora, l'osservatore e lo studioso possono seguire di secolo in secolo le varie forme della miniatura, che s'iniziano coi modesti ornamenti delle sole iniziali e terminano colle immaginose ed esuberanti rappresentazioni secentesche.

Pressochè tutti i codici esposti meriterebbero una speciale illustrazione, ma noi, rimandando chi desideri notizie su ciascuno di essi al catalogo completo della mostra, ci limiteremo qui a segnalare i più notevoli sia dal lato artistico, sia da quello storico.

Già abbiamo fatto cenno dei frammenti del Vangelo di S. Luca, presso i quali si vede il cofano, ove conservansi le 42 carte di quel cimelio; sovra le assi di legno sono gli avanzi della lamina di argento, che tutte le ricopriva e che, lavorata a sbalzo nel secolo XII, presentava da una parte i simboli dei quattro Evangelisti e dall'altro il Crocifisso fra la Vergine e S. Giovanni. Di fronte alle carte del Vangelo di S. Luca son collocate due Bibbie del secolo XI, che appariscono scritte dalla stessa mano ed hanno le lettere iniziali disegnate e

colorite nella identica maniera; l'una di esse proveniente dalla Basilica di S. Pietro di Perugia non ha, oltre le accennate lettere, ornamento alcuno, ma l'altra, che appartiene alla nostra Biblioteca comunale, si fa ammirare per le miniature che ne occupano tre carte; mentre sul recto della prima di queste si vede in alto l'Eterno Padre e in basso lo Spirito di Dio sopra le acque, a tergo della medesima e nelle altre due sono rappresentate le sei giornate della creazione in altrettanti quadretti; nella terza carta è l'immagine di S. Ambrogio fra quelle dei SS. Paolino e Girolamo, e al di sotto dei Santi sono due fedeli. Il codice è dell' età romanica, ma vi si scorgono ancora le tracce della rigida arte bizantina.

Degni di particolare menzione son pure i due salterî della Biblioteca comunale di Perugia, che vengono l'uno da Farfa e l'altro da Subiaco: in ordine al primo, registrato a catalogo col numero 9, una breve notizia, che vi fu premessa da mano del secolo XVIII, ci fa sapere che al salterio furon tolte le pagine del calendario, nel quale erano dipinte le figure di ciascun mese « rusticanis operibus iuxta omnia tempora respondentes »: questo accenno richiama il nostro pensiero al manoscritto del Duomo di Piacenza, che è preceduto da un calendario ecclesiastico, ove ad ogni mese va unita una miniatura che lo personifica, essendo, ad esempio, il Marzo effigiato in un potatore di viti e il Luglio in un mietitore. Del secondo salterio portante il numero 10 possiamo, mercè il calendario che trovasi alle prime carte e le annotazioni storiche che vi sono apposte, fissare la data all'anno 1140 e stabilire la origine sublacense. Ciò afferma nella sua *Storia dell' arte italiana* anche il Venturi, il quale pone il nostro fra i codici miniati a Farfa, a Subiaco e nei luoghi ch' ebbero relazione coi due famosi monasteri benedettini. Questi codici (riferiamo le parole stesse del Venturi) « rappresentano una vera scuola e si distinguono per l'uso costante di colorare variamente le maiuscolette delle iniziali di tutti i periodi e per l'uso dell'ornamentazione ricchissima delle grandi lettere onciali, che talvolta occupano una pagina intera ». E noi aggiungiamo che basta dare uno sguardo alla lettera *B*, colla quale nel codice farfense comincia la parola « Beatus » per aver la certezza che anch'esso appartiene alla serie descritta dall'illustre storico dell'arte nostra.

Passando poi a manifestazioni artistiche assai diverse, l'attenzione di chi si fa ad esaminare le miniature è in particolar modo richiamata da due Bibbie del secolo XIII distinte a catalogo coi numeri 12 e 14 e da una « Summa de virtutibus et viciis », che risale anch'essa al XIII secolo e che porta il numero 15. I tre codici, che appartengono alla Biblioteca comunale di Perugia, nei vivaci colori di rosa e d'azzurro, nelle bianche filettature e nella forma delle iniziali e degli ornati, che da quelle muovono spesso ad intrecciare due lati della carta, ci ricordano la scuola di miniatori, che fiorì a Bologna e cui diede impulso Oderisi da Gubbio.

MATRICOLA DEI NOTARI DELL'ANNO 1403 (Sala X, n. 63).

Dei messali, che vengon subito dopo, sono notevoli quello del Comune di Deruta e l'altro, che è stato esposto dal Capitolo della nostra Basilica metropolitana e che è certo una manifestazione d'arte non nostra.

E di arte non nostra, cioè della miniatura francese, ci offre un saggio, sia pure imperfetto, la pergamena di proprietà del cav. Magherini-Graziani, ove si legge la indulgenza che fu

concessa nel 1340 alla chiesa di S. Agostino di Città di Castello e che porta la data di Avignone.

Il documento di un'altra indulgenza ci riconduce all'arte perugina: intendiamo accennare al codice del secolo XIV, nel quale sono raccolti gli atti relativi alla grazia largita ai frati Domenicani di Perugia da Benedetto XI quando estese alla loro nuova chiesa per la festa della Invenzione di S. Stefano il perdono di S. Maria degli Angeli. La rappresentazione, che adorna il codice e che fu già riprodotta nel calendario pubblicato dal giornale *Il Paese* a ricordo della mostra, ancora una volta rievoca innanzi a noi la figura dell'austero Pontefice, quella figura, che par quasi risorga dall'avello che scolpì Giovanni Pisano e si faccia incontro a chi soffermasi pensoso a contemplare le sacre vesti che in giorni da noi tanto lontani la ricoprirono.

Per l'ordine cronologico, col quale i codici sono ordinati, al volumetto della indulgenza di S. Domenico seguono i due manoscritti danteschi della Comunale perugina. L'uno di essi contiene solamente la cantica dell'Inferno ed ha due pagine adorne di pregevolissime miniature rappresentanti il poeta smarrito per la selva, il suo incontro con le tre fiere e l'apparizione di Virgilio; il secondo, ove si leggono parte dell'Inferno e intere le altre due cantiche, ha innanzi al Purgatorio e a capo del Paradiso due miniature rozze nel disegno, ma fulgide pei colori e per l'oro.

Non può dirsi lo stesso del codice, che viene immediatamente dopo, delle costituzioni della confraternita di S. Maria di Amelia; sulla prima carta del volume, che reca la data del 1355, è la Vergine col Bambino, atteggiati ambedue così soavemente che, se il tempo non avesse tolto in gran parte la vaghezza del colore alla sacra immagine, questa sarebbe senza dubbio uno dei più belli ornamenti della nostra raccolta.

Se non fra i più belli, certo fra i più interessanti sono i due esemplari dello « Specchio dell'ordine minore » volgarmente noto col nome di « Franceschina ». Il conte Alessandro Ansidei diè alle stampe nel 1869 brevi cenni sull'inedito leggendario e trattò della questione se di esso debba dirsi autore un frate Iacopo Oddi o un frate Egidio da Perugia; a noi però, cui il ricordo della modesta, ma non inutile pubblicazione è suggerito da memore e devoto affetto filiale, non importa qui tornare sul dibattuto argomento, bastandoci d' intrattener brevemente i lettori benevoli sulle rappresentazioni che illustrano i due manoscritti e che, se molto spesso lasciano a desiderare non poco dal lato artistico, rivelano d'altro canto in chi le disegnò e le colorì una ingenuità quasi infantile ed uno spirito veramente francescano.

MATRICOLA DELLA MERCANZIA DELL'ANNO 1356 — PORTA S. ANGELO — (Sala X, n. 80).

I codici che sono esposti, l'uno dal Comune di Norcia e l'altro dalla Biblioteca di Perugia, furono scritti ambedue nel secolo XV; quello di Norcia nella forma dei caratteri e nelle iniziali arabescate in rosso ed azzurro dimostra di esser l'opera di un amanuense più capace e più accurato che non fosse colui, al quale si deve il manoscritto perugino, ma questo è a sua volta più ricco di miniature, che, sebbene talora sieno rozzamente condotte, pure rivelano quasi sempre una grande potenza

di sentimento. Gli spazî lasciati in bianco nel codice di Norcia ci fanno lamentare ch'esso sia privo delle illustrazioni che sono nell'esemplare perugino, e della mancanza tanto più ci rammarichiamo, poichè l'accompagno della salma di S. Francesco vi è riprodotto assai meglio che non nella copia della nostra Comunale e la predica di S. Francesco agli uccelli (racconto che manca nel codice nostro) vi è rappresentata con graziosissima semplicità. Troppo lungo sarebbe il descrivere tutte le miniature del codice, molte delle quali pongono sotto il nostro sguardo i fieri martirî dei missionarî francescani; diremo soltanto che a noi, oltre la rappresentazione, che è esposta, dei frati dediti, per seguire gli ammaestramenti del loro Fondatore, ad opere umili e pietose, sembrano le più originali e caratteristiche quelle di S. Francesco e dei suoi seguaci sotto il giogo, dell'assistenza ai lebbrosi e del Santo portato in Cielo dagli Angeli; curiosissima poi è la scena dei frati sottoposti a tentazione dal demonio in varî modi, ma specialmente coll' oro, scena che è il più arguto commento al giudizio su frate Elia, « el quale (così dice il leggendario) era homo de grande prudentia et scientia et molto savio secondo el mondo, ma poco secondo l'anima sua ».

MATRICOLA DELLA MERCANZIA. — PORTA SOLE.

Presso i due manoscritti francescani è un gruppo di codici del secolo XV, dei quali potrebbe affermarsi che fossero quasi tutti miniati dalla stessa mano, tanto gli uni son simili agli altri; hanno questi codici le carte adorne, spesso nei quattro lati e talora solamente in due, di bianchi meandri che s'intrecciano sopra un fondo o roseo o azzurro o verde cosparso di punti bianchi essi pure: il motivo ornamentale, cui l'artista, lasciando scoperta nei fregi aggirantisi la pergamena o lievemente dipingendovi a chiaroscuro, dava la parvenza d'avorio, ebbe origine a Firenze, donde si diffuse in quasi tutta l'Italia. Del gruppo segnaliamo i manoscritti distinti coi numeri 35, 36, 42 e 43, cioè il Virgilio col bellissimo fregio a fiori, animali e putti, che ci sembra abbia qualche somiglianza con le miniature del perugino Giacomo Caporali, l'opuscolo di Niccolò de Lira « Quaestiones contra hebraeos », l'Orazionale monastico e la Matricola del Monte di pietà di Perugia.

Quest'ultimo volumetto è notevole anche come documento storico e letterario, perchè i capitoli, i decreti e i bandi relativi al pio istituto vi furono raccolti, tradotti e copiati a cura e per mano del valoroso poeta perugino Lorenzo Spirito, il cui nome si legge, entro un cerchietto d'oro su fondo azzurro, a capo del codice.

Di fronte alle costituzioni del Monte dei poveri « ridono le carte » del messale, che venne alla Biblioteca perugina dal monastero cistercense di S. Giovanni Battista e che lo stemma miniato nel centro inferiore del fregio ci prova avere in tempi più remoti appartenuto ad un Cardinale Piccolomini, e dell'altro messale che al Capitolo di S. Lorenzo passò dal Vescovo Fulvio della Corgna. Una nota apposta alla fine del codice ci avverte che questo Cardinale nepote di Giulio III « librum hunc haud perfectum integritati donavit anno MDLVIII Romae scribente Joanne Rocco clerico veneto capellae sanctissimi Domini nostri scriptore ».

Così ci avviciniamo al seicento: il quadretto, che vien subito dopo e rappresenta l'Adorazione dei pastori, è opera incompiuta del miniatore

Cesare Pollini nato in Perugia circa l'anno 1560 e mortovi nel 1630; del valore dell'artista perugino fanno fede, più che questo piccolo abbozzo esposto dai marchesi Monaldi, le graziose miniature, che erano alla Congregazione dei nobili al Gesù e che ora si custodiscono nella nostra Pinacoteca.

Ai descritti codici che, assai diversi gli uni dagli altri per varietà di origine e per differenza di contenuto, costituiscono la principale e più comprensiva sezione della mostra, di cui ci occupiamo, tengon dietro alcuni gruppi, che vanno distinti per qualche loro particolar carattere o formale o sostanziale.

Ed è appunto con tale criterio che alla raccolta delle miniature, diremo così, generale, che va dal V secolo al principio del XVII, si son fatte seguire alcune edizioni del quattrocento, le quali attestano come nei primi anni dalla invenzione della stampa l'antichissima arte e la moderna scoperta amicamente gareggiassero a render più belli e più ricchi i volumi. Della qual gara sono prove splendide il S. Agostino « De civitate Dei » edito a Roma « in domo Petri de Maximo » nel 1468 da Corrado Sweynheym e da Arnoldo Pannarts, la stessa opera stampata su pergamena a Venezia nel 1470 da Giovanni e Vindelino da Spira, le Storie di Tito Livio pubblicate a Milano da Antonio Zaroto nel 1480 e il Quadriregio del Frezzi « impresso a Peruscia per maestro Steffano Arns almano » nel 1481.

MATRICOLA DELLA MERCANZIA. — PORTA S. PIETRO.

I due volumi « De civitate Dei » possono per le miniature ricollegarsi al gruppo, cui appartiene la matricola del Monte dei poveri, mentre gli altri due volumi, cogli ornati d'oro sul fondo azzurro cupo, rivelano la mano d'un artista, che dall'accennato tipo fiorentino s'allontanava. Delle Storie di Tito Livio notiamo come il leone rosso e rampante in campo d'oro, che ne adorna una delle carte, sia lo stemma degli Alfani; non è quindi fuor di luogo il credere abbia il libro appartenuto a quell'Alfano, che fiorì sul finire del XV e nella prima metà del XVI secolo e che non solo fu mecenate agli studiosi, ma si distinse egli stesso nelle scienze e nelle lettere per modo da meritare che Francesco Maturanzio lo dicesse umanissimo e dottissimo.

Dopo le edizioni del quattrocento si presentano al nostro sguardo le matricole di alcuni dei collegi perugini delle arti.

La vaghezza delle miniature, le quali dalla matricola dei Pesciaiuoli a quelle del Cambio e della Mercanzia valgono a mostrarci come operassero i nostri artisti dal secolo XIII al principio del XVII, ci fa pensare con vero senso di rammarico al maggior decoro che la mostra avrebbe da questa raccolta se tutti vi fossero compresi gli statuti delle quarantaquattro corporazioni perugine o disgraziatamente perduti o altrove conservati.

I quadretti esposti dai signori fratelli Antonini, la matricola dell'arte del Macello e i due codici contenenti le costituzioni del collegio dei Notari sono degni di particolare attenzione, e noi abbiamo stimato opportuno riprodurre qui una miniatura della matricola dei Notari del 1403, perchè la processione che vi è raffigurata è molto simile a quella che vedesi nel gonfalone del Bonfigli detto di S. Bernardino.

Ma i due volumi, che con la splendidezza loro ci rendono meno vivo il rammarico cui sopra accennammo, sono la matricola della Mer-

canzia del 1356 e quella del Cambio del 1377. Qual festa di colori allieterebbe gli occhi nostri se tutti ad un tempo potessimo contemplare i vaghissimi ornati e le eleganti figure che rifulgono nei preziosissimi codici!

La matricola della Mercanzia, oltre le due miniature esposte, reca al principio di ciascuno dei cinque elenchi rionali dei giurati una rappresentazione che col rione e il suo santo protettore ha rapporto: non descriviamo i cinque quadretti poichè il lettore li trova su queste pagine, e solo osserviamo che a capo della lista di Porta S. Pietro è ritratta la Basilica, quale era in antico, col suo bel campanile avente sul vertice la statua di S. Pietro, come dicono le vecchie memorie, « tutta orata ». All' arte della Mercanzia erano ascritti anche i mercanti forestieri, e fra questi erano i più numerosi i fiorentini e i senesi; di ciò è testimonianza il fatto che gli uni e gli altri sono nella intestazione dell' elenco speciale particolarmente ricordati e che al di sopra di questo è vagamente miniata l'immagine di S. Giovanni Battista. Il grifo passante sopra una balla, insegna dell' arte, è effigiato anche meglio che sulla terza carta, in altre due; nell' una di esse sotto il grifo è scritto:

MATRICOLA DELLA MERCANZIA. — PORTA EBURNEA.

« Rex avium quadrupes servat commertia grifes »,

mentre nell' altra è dato questo monito ai reggitori dell' arte:

« Da Bruto primo consolo dei Romani
Prudente, giusto, forte e tenperato
Esenplo prenda ciascun consolato ».

Là dove il verso leonino vanta i commerci protetti dalle ali dell' aquila grifagna vedesi entro il fregio una testa incappucciata, che è certo un ritratto: è audace il pensare che anche il miniatore della Mercanzia abbia voluto, come quello del Cambio, effigiare sè stesso? Noi crediamo che l'ipotesi non sia troppo azzardata ed aggiungiamo che l'artista non meriterebbe davvero la taccia di superbo se nella mirabile opera sua ci avesse pur lasciato memoria del suo nome.

Non v' è alcuno che muova questa accusa a Matteo di Ser Cambio, il quale si ritrasse a piè della pagina, ove fra splendidi ornati disegnò e colorì sul verde forziere il più bel grifo che si conosca, e sotto la propria immagine scrisse:

« Io Mateo di Ser Cambio orfo
Che quì col sesto in mano me fegurai
Quisto libro scrisse, dipinse et miniai ».

A non fargli l'accusa e ad essergli invece grati del ricordo basterebbe posare lo sguardo sulla carta qui descritta e riprodotta, se anche il codice non avesse un bel S. Giovanni Battista e non fossero a capo delle cinque porte cinque rappresentazioni, quattro delle quali sono simili ad altrettante della matricola della Mercanzia; in una soltanto v' ha differenza, cioè per la porta S. Angelo, dove nell'Arcangelo che calpesta il drago è l'emblema della porta e in S. Matteo, che per seguire Cristo abbandona il suo banco di pubblicano e il denaro, è un severo ammaestramento ai cambiatori giurati dell' arte. Un S. Ercolano finamente effigiato a capo della rubrica sulla festa del Santo da celebrarsi colla massima venerazione ci ricorda i tempi,

nei quali il giorno consacrato al Martire difensore di Perugia era la più grande solennità religiosa e civile del nostro libero Comune.

La serie delle matricole si chiude cogli statuti dei pittori: il volumetto (strano contrasto, avuto riguardo all' arte, cui dava norma) non ha miniature, ma in compenso è meritevole della massima considerazione per la sua importanza storica, sulla quale s' intrattenne il conte Luigi Manzoni allorchè diede alle stampe il prezioso documento. Quelle carte rammentano i nostri più celebri artisti, e alla mostra il visitatore si arresta curioso a guardare la pagina che porta scritti i nomi di Benedetto Bonfigli e di Pietro Perugino.

riformanze del terzo magistrato del 1474 pennelleggiò il perugino Giacomo Caporali, in quel bimestre Priore. La bellissima lettera fu riprodotta in tavola cromolitografica da Napoleone Verga, valente continuatore delle nostre tradizioni gloriose nell' arte del minio, e la riproduzione fu posta ad illustrare le notizie che sui miniatori in Perugia pubblicò nel *Giornale di erudizione artistica* il professore Adamo Rossi. Sull' autore della miniatura non possiamo aver dubbio, dappoichè sotto la iniziale si legge:

« Non guardare a tal lavoro
Che Giapeco del Caporale magnifico Priore
El fe et no è costo denaio al notaro l' oro ».

MATRICOLA DELLA MERCANZIA. — PORTA S. SUSANNA.

Da quanto abbiamo detto è facile argomentare che anche nella raccolta degli Annali, dei quali alcuni sono nella sala X e i più nella XIII, è notevole il valore artistico: da quelli del secolo XV, ove si veggono soltanto le iniziali fulgide di colori e d'oro ma disegnate con elegante semplicità, gli stemmi del Comune, del Pontefice e del capo dei Priori contenuti nell' appuntato scudo italico, le immagini di S. Ercolano composte in dolce e ad un tempo austero atteggiamento e recanti in mano il rosso vessillo col grifo, si giunge a grado a grado agli Annali del seicento, nei quali l' artista copre tutta una carta delle creazioni d' una esuberante e talvolta strana fantasia; così un volume ci presenta due figure d' uomini e due putti, che sorreggono una targa ed hanno nei forti contorni del nudo e nelle ardite movenze qualche cosa di michelangiolesco, sopra un altro è raffigurata Perugia, coll' elmo in testa e la corazza, che tiene in mano una grande bandiera, in un terzo si vede un pavone che reca nella coda occhiuta le armi dei Priori, dei Rioni e delle Arti, e nel l' ultimo è un grifo bello per vivace fierezza, che ha fra gli artigli una spada ed è quasi tutto coperto da uno scudo adorno degli stemmi priorali.

Alle matricole seguono gli Annali decemvirali, la cui collezione s' inizia con un altro ricordo del sommo nostro pittore; intendiamo far parola del fascicolo delle deliberazioni adottate nei consigli del nostro Comune quando Pietro nei mesi di gennaio e febbraio del 1501 sedeva fra i Priori.

Queste memorie son collocate presso le costituzioni del Cambio, nelle cui sale l' arte del Perugino gloriosamente trionfa, ed hanno a canto la meravigliosa predella di Fano.

In atto graziosamente peruginesco si offre al nostro sguardo il putto miniato con delicata finezza nel volume degli Annali del 1504, e coi più vaghi colori ci attrae la elegante I in forma di serpe con testa di grifo, che a capo delle

Ma se queste miniature hanno importanza come documenti sicuri del valore degli artisti che operarono fra noi, esse sono notevoli anche per la relazione che molto spesso hanno coi fatti della storia perugina.

Le riformanze dei mesi di luglio e agosto del 1495 ci porgono nella immagine di Alessandro VI, che ne orna la prima carta, un ricordo della venuta di quel Pontefice a Perugia. Il 6 giugno del detto anno Alessandro, che era partito da Roma per timore di Carlo VIII, giunse a Perugia scortato da mille fanti e da millecinquecento cavalli, in compagnia di sedici Cardinali e degli ambasciatori dell' Imperatore, del Re di Spagna, del Duca di Milano e della Signoria di Venezia; onorevoli accoglienze furono fatte al Papa, e questi a dimostrare il suo animo grato confermò per il bimestre futuro, col breve che si legge negli Annali sotto il suo ritratto, i Priori che erano in carica al suo arrivo.

Fu in questa circostanza che il Pontefice s'incontrò con la B. Colomba da Rieti, la quale continuò poi sempre a corrispondere con lui, prestandogli l' omaggio dovuto al Capo della Chiesa, ma non risparmiandogli ammonimenti severi.

Il ricordo della vergine domenicana ci è tornato alla mente poichè non lungi dalla pergamena, su cui si vede l'effigie del Papa, è il gonfalone di S. Domenico, che fu dipinto per consiglio di Colomba e dove la tradizione dice riprodotte nella figura di S. Caterina da Siena le sembianze della Beata.

Già da lungo tempo primeggiavano allora nella città nostra i Baglioni, i quali fecero atto di reverenza ad Alessandro VI e gli si dimostrarono tanto ossequenti, che Rodolfo e Giampaolo furono, insieme ad altri gentiluomini, fra i portatori della sedia papale da Porta Marzia alla Piazza; l'omaggio reso al Pontefice non impedì però alla potente famiglia di opporsi alle mire ambiziose del Principe, e si dovette forse all'accorgimento del vecchio Guido Baglioni se Alessandro rinunciò per allora al proposito di assoggettar Perugia alla signoria dei Borgia.

MATRICOLA DEL CAMBIO DELL'ANNO 1377 MINIATA DA MATTEO DI SER CAMBIO (Sala X, n. 83).

Del predominio baglionesco sulle cose perugine durante la seconda metà del XV e nei primi anni del XVI secolo fanno fede i volumi delle riformanze di quel periodo, nei quali è miniata l'arme dei Baglioni quasi sempre, anche quando non v'ha della loro casa alcun Priore; talora anzi si scorge la tendenza ad accentrare il potere in un solo, come chiaramente lo prova l'Annale del 1505, dove lo stemma del capo dei Priori, che era Rodolfo di Monte Sperello, è pressochè nascosto in un canto, mentre la fascia d'oro dei Baglioni, nessuno dei quali era del magistrato, risplende sul fondo azzurro

a capo del foglio, fra le due lettere I e P, iniziali del nome « Johannes Paulus ».

E di personaggi e di eventi della nostra Perugia ci tramandano il ricordo molti altri volumi delle riformanze; citiamo ad esempio l'Annale del 1517, ove è raffigurato il Cardinale perugino Francesco Armellini-Medici che consegna a Vincenzo Ercolani e a Vincenzo Signorelli, ambasciatori inviatigli dal nostro Comune per congratularsi con lui dell'innalzamento alla porpora, un bacile ed un'anfora d'argento da presentarsi in dono alla città, l'Annale del 1525 che rammenta una ribellione di contadini domata con eccessivo rigore ed in fine quello del 1553 che è testimonianza della gratitudine professata dai Perugini a Giulio III, il Pontefice restauratore delle magistrature cittadine tolte da Paolo III dopo la guerra del sale.

ANNALI DECEMVIRALI DEL 1504 (Sala X, n. 86).

I Priori, che successero ai Conservatori dell'ecclesiastica obbedienza, vollero che la serie delle loro deliberazioni si riaprisse sotto la immagine del Pontefice generoso e benigno, e il pittore ed architetto perugino Gio. Battista Caporali ornò la prima carta del volume, che doveva accoglier di nuovo la espressione della libera volontà popolare, colla figura di Giulio III sotto un baldacchino e dentro un'edicola marmorea, in atteggiamento simile a quello della statua del Danti.

Discorso così della raccolta degli Annali decemvirali, diamo qualche cenno di quella dei libri corali. Fra questi i più antichi, che risalgono ai primi anni del secolo XIV, se pur taluno di essi non è degli ultimi del XIII, vennero al nostro Comune dal convento perugino di S. Domenico e dimostrano, insieme ad altri che loro tengon dietro e che son tutti del secolo XIV (eccettuato alcuno che può forse attribuirsi al principio del quattrocento) come gli artisti, che lavorarono in Perugia nei tempi da noi più lontani, si attenessero alle forme senesi.

Il Venturi a prova di questi rapporti fra la miniatura senese e la perugina ha riprodotto nella sua Storia l'Annunciazione che vedesi alla mostra nella sala XIII al numero 23 e lo splendido Giudizio universale di un antifonario spettante al Capitolo di S. Lorenzo ed esposto col numero 29 nella sala medesima. Afferma pure il dotto critico che seguono le forme senesi altri due miniatori della scuola perugina, uno dalle tinte scure e un altro che ricorda il frescante dalle teste allungate e strette nella Basilica inferiore d'Assisi, e mentre cita come saggio del primo l'antifonario, del quale è esposta la predicazione di S. Domenico, reca ad esempio del secondo l'altro antifonario, segnato a catalogo col numero 10, di cui vedesi la Presentazione al tempio; a nostro avviso ha con questa miniatura molta somiglianza l'altra del martirio di S. Pietro e di S. Paolo, come alla maniera di quella che raffigura la predicazione di S. Domenico si avvicinano le altre che rappresentano S. Agata innanzi al giudice e S. Martino che dà al povero parte del suo mantello. Il Presepio, che si ammira nell'antifonario della nostra Comunale registrato col numero 14, ricorda molto

lo stesso soggetto miniato in un corale della Biblioteca di Siena da uno scolare di Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci; del resto chiunque paragoni la Vergine e il Bambino dell' antifonario distinto col numero 15 e l'Annunziata riprodotta, come già dicemmo, dal Venturi, con le Madonne di scuola senese custodite fra i cimelî della nostra pinacoteca non potrà non trovare anche in questo raffronto una novella prova dei vincoli che nel campo dell' arte uniscono Siena e Perugia.

La stessa attinenza ci rivelano anche i pochi libri corali, che appartengono al Comune di Stroncone e la cui bellezza fu già segnalata dal prof. Luigi Lanzi in una delle sue dotte pubblicazioni; noi ci limitiamo ad osservare che l' antifonario di Stroncone col Cristo fra due angeli e due profeti richiama il fare dell' artista, che ornò nel più vago modo tutta una carta di un graduale della nostra Biblioteca, dipingendovi i Giusti dell' antica legge rivolti in supplice atto verso il Salvatore benedicente.

Quale per una ragione, quale per un' altra, questi corali più antichi meriterebbero tutti una speciale parola d' illustrazione, ma la via lunga ne sospinge e le miniature della seconda metà del secolo XV e del principio del XVI ci attraggono colle figure dalle aggraziate movenze, cogli ornati ricchi e semplici ad un tempo, coi vivi colori splendenti sui fondi d' oro.

Facciamo eccezione per un antifonario del Capitolo metropolitano di S. Lorenzo, che nella pagina esposta, ove è l' immagine di S. Ercolano miniata assai finamente, offre un particolare interesse storico, leggendovisi nel principio dell' ufficio proprio del Santo il ricordo del settenne assedio di Totila; la vista del corale porta il nostro pensiero alla prossima cappella dei Priori, sulle cui pareti Benedetto Bonfigli consacrò col suo pennello al santo Vescovo un monumento di gloria.

I corali del quattrocento, che vengono dalla Basilica di S. Pietro, attestano del valore dei Perugini nell' arte del minio; l' antifonario e il graduale custoditi nella sala III, detta dell'Alunno, il primo miniato da Giacomo Caporali nel 1473 e il secondo da Pier Antonio di Gia-

ANTIFONARIO MINIATO DA GIACOMO CAPORALI NELL'ANNO 1473 (Sala III, Leggio n. 1).

como, dicano se nel nostro giudizio ci fa velo amor di patria.

Dai documenti che sui preziosi codici di S. Pietro pubblicò nell'Apologetico l'abate Manari risulta che per il monastero lavorarono anche i miniatori Tommaso « de Mascio del Charafone », il cui nome si legge nella matricola dell' arte insieme a quello del Caporali, ed Ercolano di maestro Benedetto, e non è fuor di luogo il supporre che anche questi due artisti abbiano collaborato nei corali già menzionati,

nonchè nell' antifonario e nel kyriale della sala XIII. Dagli stessi documenti chiaro non apparisce se il nominato Pier Antonio di Giacomo sia da Perugia o da Pozzuolo, e il Manari propenderebbe a credere che il miniatore fosse perugino e nepote di un « Pocciolo »; ma noi siamo di contrario avviso anche per la considerazione che nella matricola un Pier Antonio di Giacomo di Pocciolo non è iscritto.

Checchè sia di ciò, i quattro volumi, dei quali si è discorso, rivelano che a Perugia nel secolo XV fioriva una scuola di miniatori avente a maestro quel « Giapeco de Segniola alias Caporale » che, come scrive il Rossi, « insieme al fratello pittore Bartolomeo accese nella famiglia Caporali il sacro fuoco delle arti ».

Del resto vana e riprovevole sarebbe ogni meschina gara di campanile; quando ci fermiamo nella sala XIII a guardare i due antifonarî del Comune di Gubbio, che hanno nei vaghi ornati qualche somiglianza coi corali di S. Pietro del secolo XVI, e quando di questi restiamo ammirati nel salone della Biblioteca, poco c' importa se quelle splendide miniature, anzichè ad artisti umbri, sono dovute a Giovanni Boccardino da Firenze e al suo figliuolo Francesco, a Matteo da Terranuova, ad Aloise da Napoli.

Noi lasciamo il lettore, che ci ha seguito in questa disadorna e pur sempre incompleta rassegna, innanzi a tanta bellezza; essa varrà, ne siamo certi, ad ottenerci da lui un indulgente perdono.

VINCENZO ANSIDEI.

---

ERRATA-CORRIGE. — *Nell' articolo su « Matteo di Gualdo » del dott. Giorgio Bernardini, inserito nel fasc. IV della nostra* Rivista *sono incorsi alcuni errori anche d'impaginazione. Noi, del resto non potemmo attendere che l'A. ci restituisse corrette le bozze che gli avevamo inviate, poichè eravamo già in ritardo con la pubblicazione. Il Bernardini però, ha ripubblicato in opuscolo l' articolo stesso apportandovi le correzioni e le varianti desiderate, del che noi siamo lietissimi.*

---

# Una " Pietà „ di Piero di Cosimo

FRA le opere de' maestri non umbri esposte in questa Mostra, occupa un posto molto cospicuo una grande tavola d' altare di proprietà del sig. Angelo Antonio Cesqui di Abeto di Preci presso Norcia.

Soggetto della rappresentazione è la Pietà. Una luce crepuscolare che viene da sinistra, rischiara il corpo del Salvatore morto, che porta in fronte i segni delle spine e, fasciato i lombi d' un panno, è tenuto e sorretto da tre persone. Nel mezzo, Maria, con lineamenti di vecchia, sul grembo della quale posa il corpo di Cristo, leva le mani, spiritualizzate, quasi a pregare. Il capo e il collo di lei sono avvolti in un velo bianco, sul quale si stende un manto verde cupo guarnito d' oro, che sul petto lascia scoperta la veste scura e, cadendo fino a terra, copre anche i piedi. A sinistra Giovanni l' Evangelista, inginocchiato, mentre con la mano destra regge amorosamente la testa del Morto piegata all' indietro, con la mancina sostiene il corpo inerte. I suoi occhi lacrimosi sono alzati verso la Madonna. I capelli bruni e lisci gli cadono abbondanti sulle spalle. Il mantello, ch'è gettato sulla

spalla sinistra e lascia scoperti il fianco e il piede destro avanzato, è color ciliegia chiaro. Il vestito è azzurro cupo con orlo d' oro al collo, e una sciarpa gialla va dalla spalla sinistra all' avambraccio destro. Dinanzi a lui giacciono sull' erba e sui fiori martello e tenaglie. A destra Maria Maddalena, inginocchiata anch' essa e riconoscibile al vasetto d' unguento, che sta in terra davanti a lei, con tutt' e due le mani prende i piedi del Morto, sui quali s' appunta il suo sguardo. De' suoi capelli lucidi, ondati, d' un biondo cupo, le cadono sul petto due trecce. È avvolta in un abito verde scuro le cui maniche allacciate all' omero lasciano intravvedere una striscia di camicia bianca; il manto, d' un rosso un po' più cupo di quello di Giovanni, è

gittato sulla spalla sinistra e lascia scoperto il fianco destro.

Nello sfondo s' innalza, al di sopra della Madonna, il Calvario, arido e bruno, sulla cui cima, accanto alle tre croci vuote, fanno la guardia due persone. A sinistra e a destra, presso il Golgota, ci si presentano in distanza due vedute: a sinistra, un paese coltivato, una chiesa con cupola ottagonale, che ricorda, in qualche modo, il duomo di Firenze, e un fiume, che si perde lontano fra verdi sponde: a destra, riconosciamo, dinanzi ad una lontana collina coperta di cespugli, una chiesa gotica dal campanile aguzzo, un fabbricato rotondo, un monumento a piramide, e delle case; un fiume guida lontano il nostro sguardo.

Sul dinanzi si osserva la figura di S. Martino che ha fermato il cavallo bianco avanzantesi verso il piano anteriore del quadro, per porgere ad un mendicante nudo metà del suo mantello. Inclusi nel semicerchio della parte superiore stanno inginocchiati sulle nubi tre angioli: quello di mezzo tiene la croce; quello di sinistra una corona di spine e uno stelo d'isopo; quello di destra chiodi e lancia.

*
* *

L'artista, cui dobbiamo questo quadro, pieno di forza e di suggestione, è *Piero di Cosimo,* (maestro, come è noto, de' più cospicui pittori fiorentini del principio del 1500, quali fra Bartolomeo e Andrea Del Sarto) come si rileva da un confronto con le creazioni assegnate con sicurezza a questo pittore. Il corpo del Cristo morto, con la spalla sinistra rialzata e col petto visibile per tre quarti, mentre il corpo si presenta di profilo, è ispirato a quel principio della « frontalità », cui Piero di Cosimo s'attenne sempre fedelmente. A questo proposito crediamo di dover rilevare qui due notevoli analogie: col corpo di Marte che riposa, del quadro di Berlino, e con la Procri morta, della Galleria Nazionale di Londra. — Una delle caratteristiche principali del nostro dipinto consiste nell'energica ed unilaterale irradiazione, uno dei problemi favoriti, che Piero accettò da Leonardo (1).

La forma delle mani, che hanno giunture fortemente accentuate, la posizione particolare del pollice e le unghie ad angoli retti di lucentezza accortamente distribuita sono abituali nelle opere di Piero. I volti dal naso pronunziato e un po' grosso alla punta, dal labbro inferiore piuttosto prominente, dalle ombre leggere agli angoli della bocca, dalla fronte alta e il più delle volte radiosa, dai capelli lisci e scriminati e dalla pelle d'un pallor chiaro (specialmente quello di Giovanni) sono contrassegni che occorrono spesso nei lavori di Piero (1). Il modo di trattare il panneggiamento è simile a quello, che si riscontra nel quadro della Concezione agli Uffizi, e gli angioli sono parenti di quelli, che ritroviamo nel Tondo di Dresda. La figura di Maria Maddalena può essere confrontata con la mezza figura, che di lei ci viene offerta da un quadro, il quale, dopo essere stato fino a poco tempo addietro proprietà del barone Baracco, fu acquistato per la Galleria Nazionale di Roma e che, perfettamente conservato, è da ritenersi una delle opere più belle del Nostro. Oltre i caratteri distintivi accennati più su, rispetto al volto e alle mani, noi ritroviamo qui anche la lumeggiatura delle trecce di capelli cadenti sul petto. — L'amore ai particolari induce il nostro artista ad introdurre nel piano posteriore di tutti, quasi di tutti, i suoi dipinti piccole rappresentazioni, ciascuna delle quali è di per sè quasi un quadro nel quadro; e così nella « Pietà » introduce la scena di S. Martino che divide il suo mantello col mendico.

Rispetto all'insieme dei colori, il nostro quadro s' accosta a quelle fra le opere del Nostro, che appartengono ad un periodo più avanzato e che, invece di svariati colori locali, mostrano profondi e pieni toni locali. L'austera evidenza e la classica semplicità della composizione, la disposizione simmetrica e la dignitosa compostezza delle figure ci mettono in grado d'assegnare con tutta probabilità questo dipinto al Cinquecento. Potrebbe essere anteriore al 1510.

Lo stato di conservazione dell'opera, chiusa ancora nella sua primitiva cornice riccamente intagliata e dorata, prescindendo dallo stratterello secolare di sudiciume, che lo copre e che può facilmente essere rimosso, si può dir buono.

(trad. di G. OLIVOTTO).

WALTER BOMBE.

(1) Leonardo fu il primo a riconoscere l'attitudine delle ombre forti originate da luci unilaterali ad aumentare l'impressione dello spazio, e fu anche il primo a trarne partito con particolare predilezione. Cfr. il suo *Trattato della pittura.*

(1) Li rileva anche il KNAPP nella sua monografia *Piero di Cosimo,* Halle, Knapp, 1899.

## L'antico rilievo topografico del territorio perugino misurato e disegnato dal p. Ignazio Danti

OGNUNO comprende di quanto valido aiuto riescano per gli studi storici e topografici le carte topografiche che rappresentano, con una occhiata, i territori di antiche regioni, con i nomi originari dei luoghi, le vie, i ponti e le fortificazioni.

La storia delle guerre, così frequenti nei secoli passati, la storia delle costruzioni belliche, della viabilità e dei commerci e delle politiche giurisdizioni e dominazioni: la storia della demogafia e della geografia egualmente se ne avvantaggiano. Queste antiche rappresentazioni grafiche del territorio ci chiariscono della origine o della ragion d'essere di molte odierne divisioni e aggregazioni amministrative: suggeriscono talora l'etimologia di parecchi nomi di luogo ancor vivi, ma alquanto modificati dal l'uso, e ce ne ricordano altri estinti: sono il più fido tessuto sul quale possa disegnarsi la storia della vita operosa e pugnace dei padri nostri e ci spiegano molto della floridezza economica dei grossi comuni e del vario corso della loro storia.

A tanta importanza tuttavia non risponde la facilità del disegnare, snpra dati storici, e del ricomporre questi antichi rilievi del suolo storico. A tutti son note, fra altro, le laboriose e lunghe industrie degli archeologi per comporre alfine un rilievo esatto del territorio romano classico e una pianta di Roma. La topografia della città e delle regioni nell'età media non è meno ardua talvolta. Alla antica struttura delle città si aggiungono modificazioni importanti: il suolo viene in più modi rimescolato: il territorio si cosparge di rocche e di castelli fortificati: una maggiore varietà rende quindi più intricato e laborioso il problema.

Quando però esistono ancora questi rilievi topografici, sia pure ottenuti con triangolazioni imperfette e con metodi antiquati, il lavoro è reso abbastanza facile.

E i nostri padri spesso ci hanno lasciato il disegno e la pianta delle più antiche e cospicue città e dell'adiacente territorio. Non ve ne ha forse niuna di queste, che non possegga qualche cimelio di antica topografia. E, dato il sentimento artistico più comune e svolto, allora che non ai tempi nostri, tutti questi disegni, matematicamente imperfetti, hanno una qualche grazia di arte.

Il mio proposito è quello di riprodurre una antica carta topografica del territorio perugino disegnata da Ignazio Danti nel 1577 e incisa dal Cartari nel 1580. È questa la più antica (1) di quelle disegnate pel nostro territorio; la quale, sia per la sua maggiore antichità sia per la originalità ed esattezza, sia perchè porta il nome del celebre cosmografo, merita di essere riprodotta trovandosene oggi rarissimi esemplari, anneriti dal tempo, manchevoli e corrosi (1).

Avendo da più tempo rivolto l'animo a questo genere di studi, e non per mero *dilettantismo,* io sono oggi in grado di potere offrire, mercè l'aiuto prezioso di un mio scolaro, cioè dell'ora ragioniere prof. Francesco Farello di Perugia, una riproduzione grafica della tavola Dantiana, alla quale aggiungo, in colore rosso, tutto quello che ho con molta ponderazione potuto desumere dai documenti legislativi circa la distribuzione amministrativa delle ville e dei castelli nei cinque Rioni, in cui è stato sempre ripartito il distretto e il contado che circonda Perugia, nonchè la stessa città (2).

Mi è parso utile di corredare questa riproduzione di poche pagine di testo, volte ad illustrare il novero e la distribuzione delle ville e dei castelli.

Cinque diverse Rassegne delle ville e dei castelli del territorio perugino mi è venuto fatto di rinvenire.

Esse hanno però un diverso valore.

La prima, si legge nel codice segnato *D* dell'antico archivio di Perugia, contenente frammenti di riformanze, per lo più del secolo XIV. Ivi al foglio 222. et seqq. leggesi una deliberazione del Maggior Consiglio, del 1305, colla quale si dà esecuzione, oltrechè ad una prescrizione degli Statuti, anche ad una speciale deliberazione o riformanza, quale è quella di preporre ai principali castelli i nuovi Potestà. Si attribuiscono, a sorte, ad ogni porta o rione, un numero scelto di castelli a di ville fortificate (nove per ognuno e solo per Porta Sole dieci) e per ogni luogo si elegge un Potestà.

Essendo questa la più antica rassegna di tal genere (3) che mi sia stato possibile di trovare, la pubblico qui appresso. Ma questa descrizione non può concordarsi precisamente colla carta dantiana, rappresentando essa una scelta di luoghi strategici, scelti più che altro per ragioni di difesa, e non una completa enumerazione censuaria di tutte le località.

La seconda, la terza e la quarta, appartengono agli anni 1380, 1428 e 1429; ma solo

(1) Il Pellini nella *Historia di Perugia,* parte I, pagina 18; il Pascoli nelle *Vite dei pittori* etc, pag. 148, concordemente ricordano, che sotto il pontificato di Gregorio XIII, grande protettore degli studi matematici e cosmografici, il domenicano Perugino, Ignazio Danti, disegnò la carta corografica del territorio perugino nel 1577, incisa a Roma da Mario Cartari nel 1580. Vedi anche Vincioli, *Diario Perugino,* Foligno, 1730,etc.

(1) Un buon esemplare della carta Dantiana lo possiede il generale C. Cherubini, ereditata dal padre suo Vincenzio Cherubini. Nè la Vaticana, nè la Nazionale, nè l'Archivio di Stato di Roma, nè gli eredi dei principi Boncompagni, nè i discendenti di Gregorio XIII, principi di Piombino, possiedono più nessuno esemplare della celebre carta Dantiana.

(2) La Carta cui accenna il nostro egregio collaboratore sarà unita al fascicolo successivo. *(N. d. R.)*

(3) Questa nota dei castelli trovasi copiata per mano del Mariotti. Vedi il mio *Inventario dei mss. della Comunale,* n. 1491, busta I, 2 delle *carte* MARIOTTI. Anche la Rassegna dei castelli dell'anno 1380, leggesi oltre che autentica nelle Riformanze, copiata nella *Miscellanea Perugina,*B. 26.

quella del 1380 è una vera e propria descrizione delle ville e dei castelli del territorio, compilata dal notaio delle Riformanze *unicamente* collo scopo preciso di fornire ai dieci Priori una rassegna delle ville e dei castelli del contado e del distretto di Perugia.

Quelle del 1428 e del 1429 contengono solo, come la prima, *una scelta* di luoghi e segnano quindi un territorio meno certo. Non sono compilate collo speciale intento di fare una rassegna esatta e completa dei castelli e delle ville, ma con quello di stabilire il territorio giurisdizionale dei cinque *Capitani del contado* per il contributo di ogni terra verso il comune di Perugia (1).

La quinta è assai ampia: la abbiamo ricavata da cinque volumi manoscritti, contenenti, rione per rione, notizie ed appunti per tutti i luoghi del territorio di Perugia, messi insieme dal dotto e laboriosissimo archivista del comune Giuseppe Belforti, forse per ordine o per preghiera del suo amico e collega in erudizione Annibale Mariotti, perchè vi figurano giunte di mano di quest'ultimo, quantunque questi morisse qualche anno prima del Belforti. Più che una compilazione di memorie storiche, questi cinque volumi possono definirsi una raccolta di materiali per compilare la storia del nostro territorio. All'intera silloge è stato preposto nel frontespizio del primo volume da G. B. Vermiglioli il titolo di *Protocollo* e noi le conserveremo questo nome. Il Protocollo segue più fedelmente la carta topografica disegnata dal p. Coronelli nel settecento.

Ma, lo dissi già, la principale rassegna, ordinata dal Comune col preciso scopo di un censimento amministrativo e topografico, rimane *quella eseguita nel 1380;* e la mia riproduzione la segue con fedeltà (2).

Fra la descrizione del 1380 e la carta Dantiana del 1577, confrontandole, le differenze tuttavia non sono lievi e vengono nella riproduzione indicate con un segno speciale. Un asterisco in rosso segna sulla carta Dantiana tutti i castelli enumerati nel documento del 1380. In rosso ho pure segnato il perimetro territoriale che Perugia ebbe di questo anno e le divisioni rionali del contado e della città. Ecco tentato per la prima volta un raffronto grafico fra il documento del 1380 e la carta del 1577.

Nella speranza che questo nuovo contributo all'antica topografia del nostro territorio possa riuscire utile e gradito agli studiosi, mi preme altresì di rendere noto come in gran parte questo scritto è riprodotto da una monografia stampata nel *Bollettino della Società geografica italiana*, Serie IV, Vol. IV, numeri 4 e 5.

In questo numero dell'*Augusta Perusia* comincio col pubblicare quanto sul territorio di Perugia è contenuto nel cod. membr. D: cioè l'assegnazione dei nuovi Podestà a tutti i castelli fortificati.

Monumento di singolare valore per la estensione del suo territorio poichè questo è il momento in cui Perugia sta per giungere alla maggiore sua potenza. Uscita dalla cerchia primitiva dei suoi colli, il grifo ha già disteso il volo possente sulle regioni finitime e piantato l'artiglio prepotente sopra molte terre cospicue e castella fortissime. Questo è presso a poco il tempo al quale accenna Dante nel divino Poema: il tempo in cui l'*Augusta*, già signora del Lago, si accinge ad aggredire o a tenere in rispetto le grosse città che incontra nella periferia: e già, mentre sente freddo e caldo da porta Sole, sta per piangere per feroci rappressaglie, al di là del monte Subasio

Per greve giogo Nocera ***ranze a Sacco***

...to di S...

Leggiamo questo singolare documento di guerra, questa preparazione di più vasto e sicuro dominio. Comincia col solito nome di Cristo: ma la mansuetudine della formula mal dissimula la punta della spada.

## I PODESTÀ DEI CASTELLI PERUGINI NEL 1305.

Ex libro fragmentorum D. veterum Reformationum fol 223 et seqq. comunis Perusiae (1305).

In Christi nomine Amen. Anno eiusdem millesimo trecentesimo quinto, indictione tertia, die vigesimo octavo Decembris, consilio generali et majori comunis civitatis Perusii congregato in pallatio comunis Perusii ad sonum campanarum et voce preconum, ut moris est, de mandato nobilis militis domini Offreducij de Alviano, Potestatis, et nobilis et potentis militis domini Bertholdi de Malpibus de sancto Miniate, honorabilis capitanei populi et comunis Perusii, occasione electionum Potestatum villarum et castrorum comitatus Perusii, sorte brevium, secundum formam statutorum comunis Perusii et secundum formam reformationis Consilii populi Perusini, super hec specialiter facte et scripte per me Petrum domini Leonardi fratris Bonvixini, notarium et scribam dicti domini Capitanei et comunis Perusii ad dictas refformationes populi constitutum; in quo quidem consilio, et ipsius presentia, extracte, fuerunt de capello, sorte brevium, in qualibet porta civitatis Perusii, infrascripta Castra et Ville, prout facta divisione per portas equaliter, secundum formam statutorum. Cuilibet porte obvenit [sic] sorte brevium, Potestates infrascriptis Castris et Villis elligendi et vocandi juxta formam dictorum statutorum et refformationis predidte. Et in porta Solis sorte brevium obvenit castrum Montis Petrioli, quod restabat, facta equaliter divisione per portas, ut dictum est secundum formam statutorum.

(1) Su questa istituzione dei *Capitani del Contado*, formata collo intendimento di coordinare più strettamente e disciplinare militarmente il contado verso il capoluogo, sulla sua durata, *che si protrasse fino all'anno 1580*, sugli uffici che ebbe, vedi Degli Azzi in *Annali della Università di Perugia*, 1897.

(2) Documenti di storia perugina editi da Ariodante Fabretti, volumi due, Torino, 1887. Coi tipi privati dell'editore.

I. — In porta S. Angeli, que primo fuit exstracta de cappello, sorte brevium, obveneruni infrascripta Castra et Ville, quiqus debent dari Potestates in dicta et de dicta porta, secundum formam dicte refformationis et statuti, videlicet:

1. Castrum Foxati.
2. Castrum insule pulvensis.
3. Castrum Petremelline.
4. Castrum Novum.
5. Castrum Pregii.
6. Castris Panichalis.
7. Castrum Papiani.
8. Castrum Cerqueti.
9. Castrum Montis Mellini.

II. — In porta Solis, que secunde fuit exstracta de capello, sorte brevium, obvenerunt infrascripta castra et ville, quibus debent dari Potestates...

1. Castrum Marsciani.
2. Villa Antrie.
3. Castrum Civitelle Bolnizonis.
4. Villa Hospitalis Fontignani.
5. Castrum Sancti Mariani.
6. Castrum Montis Ubiani.
7. Villa Pile.
8. Castrum Marzolani.
9. Castrum Arnis.
10. Castrum Montis Petrioli.

I[illegible] Sancte Susanne, que fuit tertia exst[illegible]

1. Castrum Siggili cum tota sua jurisdictione.
2. Castrum Passignani.
3. Villa Glozani (Fontane Gyzzane).
4. Castrum Agelli.
5. Villa S. Blaxj de valle.
6. Castrum Plagarii.
7. Castrum Dirute.
8. Villa S. Marie de Villigemine et S. Crucis.
9. Castrum Montis Abbatis.

IV. — In porta S. Petri, que fuit quarta exstracta...

1. Castrum Case Castalde cum tota sua jurisdictione.
2. Castrum Gualchi.
3. Castrum Fracte filiorum Uberti.
4. Villa Plani Carpinis.
5. Castrum Castilionis de Valle.
6. Castrum Pazani.
7. Villa S. Martini in Colle.
8. Villa Cassaparie.
9. Castrum Montalis S. Archangeli.

V. — In porta Heburnea, que fuit quinta exstracta.

1. Castrum Montonis cum tota sua jurisdictione.
2. Castrum Montis Nigri.
3. Castrum Montis Fontixiani et Ville Zocchi et S. Savini.
4. Castrum Corciani.
5. Villa Insole Majoris.
6. Villa Zibotolle.
7. Villa Sancti Iannis cum campo.
8. Castrum Thorsciani.
9. Castrum Castilionis filiorum Fuschi.

*(Continua).* A. BELLUCCI.

# COMUNICAZIONI

## Per una mazza di ferro.

Fra le armi che figurano esposte alla Mostra dell'Antica Arte Umbra, ritengo possa meritare qualche considerazione una mazza di ferro che acquistai or sono dieci anni qui in Perugia.

Ha la forma di un'asta con quattro coste taglienti che incominciano dopo la parte liscia della impugnatura e vanno allargandosi fino alla estremità, dalla quale sporge, come proseguimento dell'asta, una piccola appendice a quattro faccie smussate agli spigoli.

È lunga cm. 75 e pesa grammi 1420.

Questo ordigno, prima che io lo acquistassi, vagò per varie botteghe senza che alcuno vi avesse ravvisato un'arma di qualche importanza; e, a dire il vero fu esclusivamente il desiderio di ornare un piccolo trofeo che m'indusse ad acquistarlo, ritenendolo per altro una bizzarra arma offensiva, assai antica per la foggia della sua lavorazione e per la ossidazione.

Anche presso di me la mazza non ebbe sorte migliore di quella avuta in precedenza e nelle peripezie dei miei trasferimenti fu sempre negletta, direi quasi disprezzata, e per quanto mi sforzassi di attribuire ad essa dei meriti per la sua vetustà, non trovai mai alcuno che li confermasse.

Alcuni la dissero una bizzarria fatta da un fabbro ferraio senza lavoro; molti per un arnese atto a tenere legna al fuoco; nè mancò chi gli attribuisse uffici anche più umili.

Tornato a Perugia e qui stabilitomi definitivamente, ricomposi il mio trofeo, ma, non trovando modo di comprendervi la mazza senza guastare la simmetria derivante della foggia delle altre armi, la riposi in un vecchio cassettone in attesa di miglior fortuna per essa, sconfortato del disprezzo non solamente dei profani ma anche dei colti in materia i quali non si peritavano di abbozzare un sorriso di compassione tutte le volte che tentavo di richiamarvi sopra la loro attenzione.

Nel marzo ultimo, sfogliando il V volume della *Storia dell'Arte* dell'amico e concittadino A. Venturi, mi parve di vedere in mano alla *Fortezza,* dipinta da Giotto nella Cappella degli Scrovegni all'Arena di Padova, un arnese che aveva tutte le apparenze della mia mazza di ferro.

Chiesi alla ditta Alinari di Firenze una fotografia in grande di quel dipinto e così potei manifestamente convincermi che l'arma da me posseduta era perfettamente uguale a quella dipinta da Giotto.

In nessun museo od armeria d'Italia mi risulta che vi sia altro esemplare tranne che a Vienna e a Londra (1), onde la sua notevole rarità.

(1) Rendo vivissime espressioni di grazie al sig. comm. Gelli di Milano, al marchese Albites di Firenze, al tenente di vascello cav. Visconti, Direttore del Museo dell'Arsenale di Venezia, al prof. Luigi Rizzoli, Conservatore del Museo di Padova, e alla Direzione dell'Armeria Reale di Torino che gentilmente mi fornirono notizie mercè le quali riuscii a stabilire la rarità dell'oggetto da me posseduto.

Che tale foggia di arma fosse in uso nel secolo XIII non è dubbio, confermandolo il dipinto Giottesco, poichè non è presumibile che il pittore abbia posto in mano alla simbolica sua *Fortitudo* una mazza fantastica; mentre è notorio quanto il sommo artista fosse fedele nella riproduzione del vero: nè d'altra parte si comprenderebbe che a Perugia potesse esistere esemplare di un'arme creata dalla fantasia del pittore.

L'antichità del ferro è dimostrata dal modo della sua lavorazione e dall'ossidazione prodotta dal tempo, non da interramento, e perciò ossidazione lenta e quasi lucente.

Stabiliti e riconosciuti così i pregi della mazza, essa fu esposta alla Mostra insieme con la fotografia del dipinto di Giotto e ora forma l'ammirazione di tutti i visitatori, anche di coloro che prima la disprezzavano.

C. CAPPELLI.

---

A mio credere, le mazze così fatte dovevano servire esclusivamente a difesa delle fortezze per colpire coloro che tentassero la scalata delle mura, mai in battaglia o in aperto combattimento.

## Una tavoletta della collezione Newin.

Nella collezione d' opere pittoriche, che già appartenne al compianto dott. R. Newin e che è stata posta in vendita dalla nota ditta Sangiorgi di Roma (1), si osservava un piccolo quadro in tavola (m. 0.60 × 0.40) in cui è rappresentata la Vergine adorante il Bambino tra S. Francesco e S. Chiara. Sopra alle figure è impressa la scritta:

M. FRA. FALCON. MI. PROVIC. S. FRA. FECIT.

Maestro Francesco da Montefalco fu eletto ministro provinciale dell'Umbria dai Conventuali l' anno 1493 (2) e durava in ufficio nel 1494, come risulta dall' iscrizione, che ancora si legge al sommo dell' arco della cappella un tempo dedicata, secondo il Bartolomasi (3), a San Bernardino: *Piis parentibus Salvatori, Margaritae reverendus magister Franciscus de Montefalco ordinis minorum provinciae S. Francisci minister piissimus filius posuit MCCCCXCIIII 5 kal. aprilis.*

Che il *fecit* basti a far credere autore della pittura il predetto ministro provinciale non siamo inclini ad ammettere, perchè, almeno per ciò che noi ne sappiamo, manca ogni indizio che egli esercitasse la pittura e perchè ci pare che lo stesso Francesco da Montefalco, dopo aver consacrata la cappella alla memoria dei genitori, l'avrebbe di sua mano decorata, se fosse stato in grado di farlo. Ora gli affreschi (Alinari, P. 2ª, 5465), che adornano la lunetta e i lati della cappella, non sembrano dovuti al pennello a cui si deve la tavola Newin. Nella lunetta è ritratta la Vergine col Bambino tra S. Ludovico, a sinistra, e l'Arcangelo Raffaele con Tobia: ai lati vedonsi S. Sebastiano, a sinistra, e S. Rocco. Nè il disegno, nè il colore si accordano con quelli della tavola Newin dove il primo è corretto, ma freddo e predominano le tinte oscure, che non crediamo sieno effetto di ritocco. Gli affreschi, di cui parliamo, furono attribuiti dall'Angelini-Rota (1) a un Bernardino di Agnolo da Montefalco; ma evidentemente il *fecit fieri* che segue a questo nome colla data 1506, sotto alla figura di S. Sebastiano, dimostra che Bernardino di Agnolo commise, non dipinse, l' affresco. Del quale il Bambino ricorda un poco quello del notissimo pittore di Montefalco, Francesco Melanzio, nella Madonna di Vecciano (Alinari, P. 2ª, 5479). Però dalle ricerche storiche di Adamo Rossi (2) intorno al soave, e, talora, sentimentale e lezioso scolaro del Perugino non appare in niun modo che al Melanzio si possano attribuire gli affreschi della cappella di S. Bernardino. Ai dotti cultori della storia dell'arte umbra sarà facile compito risolvere il quesito.

B. F.

---

(1) Galleria Sangiorgi, *Catalogo della vendita della collezione del rev. d.r. R. I. Newin*, Roma, 1907, p. 59 e tav. 13.

(2) P. AGOSTINO DA STRONCONE, *Umbria Serafica*, in *Miscellanea Francescana*, V, 72, Foligno, 1896.

(3) BARTOLOMASI B., *Series chronologica, historica ministrorum provincialium et commissariorum generalium qui seraphicam a S. P. N. Francisco provintiam dictam... gubernarunt etc.*, Roma 1824, 29.

(1) *Spoleto e dintorni*, Spoleto 1905, 97. Seguito dal dott. G. BERNARDINI, *Le gallerie comunali dell'Umbria*, in *Bollett. del Ministero della P. I.*, Roma, 1906, p. 2019.

(2) *Prospetto cronologico della vita e delle opere di F. Melanzio da Montefalco*, in *Archivio storico dell'arte* II, 430-31, Roma, 1889.

---

**L'AUGUSTA PERUSIA si occuperà di tutte le pubblicazioni sulla Mostra delle quali sia inviata copia alla Redazione.**

---

# Note e notizie

### *Onoranze a Sacconi.*

Il 26 maggio u. s., con l' intervento di Sua Eccellenza l'onorevole Ciuffelli, dei deputati della regione, delle autorità civili e militari, di distinti personaggi e reputati artisti convenuti da ogni parte d' Italia, la città di Ascoli Piceno tributò solenni onoranze all' architetto conte Giuseppe Sacconi, l' illustre autore del monumento nazionale a Vittorio Emanuele II e già benemerito direttore del nostro Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell' Umbria.

Corrado Ricci, Direttore generale per le Antichità e Belle Arti, ne fece da par suo l'elogio, rievocando con parola smagliante ed efficace e con profondo sentimento d' arte l' uomo e l' artista.

Con lodevole pensiero si volle in tal giorno inaugurare una Mostra Sacconiana, ricca di disegni, di bozzetti, di gessi, di fotografie, dalle prime opere giovanili fino alle ultime manifestazioni del suo ingegno poderoso, di preziosissimi schizzi a penna, dei quali destano maggiore ammirazione quelli dell' altare della patria, della cappella espiatoria di Monza, e di molti particolari decorativi del monumento a Vittorio Emanuele; il tutto ben disposto nei grandi locali dell' antico Arrengo.

### *Un trittico di Matteo da Gualdo.*

Leggiamo nel *Giornale d' Italia:*

In seguito alle voci corse sulla vendita di un trittico di Matteo da Gualdo, appartenente alla chiesa di Nasciano, il Ministero della Pubblica Istruzione, fin dal 6 giugno fece diffidare, per mezzo del Prefetto di Perugia, il parroco, perchè interrompesse ogni trattativa di vendita del quadro, e, nello stesso tempo, faceva avvertire il subeconomo dei benefici vacanti di Foligno che il dipinto è inalienabile per legge.

Nei giorni scorsi, essendo nuovamente apparsa la stessa notizia, il Ministero della P. I. ha rinnovato le medesime ingiunzioni al parroco di Nasciano, informando il subeconomo di Foligno dell' assoluto divieto posto alla vendita del pregevole dipinto.

# Schede e appunti bibliografici

*L'affresco di Gubbio ed un libro di monsignor* Faloci — Anche alcuni giornali politici si sono occupati della nota questione. Mons. Faloci illustra in una sua recente monografia (Roma, Desclée-Lefebvre, 1907) un affresco esistente nel Chiostro di S. Francesco a Gubbio, dipinto che egli ritiene eseguito nel sec. XIV e rappresentante, a suo giudizio, varî momenti della traslazione miracolosa della S. Casa di Loreto. Un anonimo ha combattuta la spiegazione del Faloci, che si trincera anche dietro favorevoli giudizi di Corrado Ricci e del Prof. Seitz. Intanto M. A. de la Matina nella *Rassegna Nazionale* (1° maggio 1907) definisce la tesi dell'erudito Monsignor folignate « *una cantonata* », perchè non poteva dipingersi nel 1350 ciò che non era ancora noto nel 1479. Noi crediamo che un accurato esame stilistico del dipinto, condotto *de visu* e non su imperfette riproduzioni da un critico competente, possa portare alla soluzione del problema meglio di argomenti tradizionali ed agiografici, che non sono più adatti a risolvere questioni nelle quali tutto consiste nel precisare con scentifica esattezza l'epoca in cui fu condotta un'opera d'arte.

G. C.

P. Misciattelli, in *La Rass. Naz.* (1° apr. 1907) parla dell'*ultimo poeta apocalittico francescano*. È Bartolomeo da Salutio, n. 1558, in un paesello sulle rive dell'Arno a sette miglia dalla Verna, da Giacomo e da Camillo Cambi, e morto nel 15 novembre 1617. Le opere del poeta sono raccolte in due volumi, Venezia, Misfirini, 1639. Del *libro de' Vaticini*, inedito, esistono tre codici, di cui uno presso il Misciattelli, il quale dice che « questi canti c'interessano perchè sono l'espressione sincera d'un'anima, perchè in essi si spegne l'ultima eco della grande tradizione apocalittica francescana, ch'ebbe il suo precursore in Gioacchino da Fiore, e sopratutto perchè ci sembrano l'unico saggio di vera poesia religiosa in un tempo nel quale la sorgente del sentimento lirico religioso sembrava completamente inaridita » (p. 537).

***

Il medesimo Misciattelli in *La Rassegna Nazionale* (16 aprile 1907) scrive alcune calde e eleganti pagine su *Perugia e l'anima umbra*.

Dovuto alla penna del nostro valoroso collaboratore dott. Umberto Gnoli, è uscito nell'ultimo fascicolo di giugno dell'*Emporium*, la nota rivista dell'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo, un largo e succoso studio sulla Oreficeria Antica raccolta nelle sale della Mostra. Lo scritto dello Gnoli è corredato di circa quaranta bellissime riproduzioni. Dopo un cenno sulla storia dell'arte dell'oreficeria nell'Umbria, storia ancora da scriversi, movendo dalle croci romaniche, di cui è fissata l'iconografia, il giovine critico viene a trattare dello svolgersi e del perfezionarsi dell'arte nei numerosi reliquiari a tempietto gotico, nelle magnifiche croci ricche di smalti e di nielli fino agli insigni lavori del Roscetto, del Danti, dell'Alessi. Tesse quindi brevemente la storia del reliquiario del Santo Anello, attribuendolo a Federico di Francesco Roscetto, l'unico nominato nei pagamenti per quest'opera, non escludendo per altro che suo fratello Cesarino abbia potuto eseguire le statuine dei profeti

Com'è annunciato in altra parte dell'*Emporium*, questo non è che un saggio del lavoro a cui il dott. Gnoli attende con gran lena sulla Mostra e che vedrà la luce fra breve. Il volume, ricco di centinaia di fototipie, uscirà pure dalle officine dell'Istituto di Bergamo e sarà, non c'è da dubitarne, uno dei più preziosi ricordi di questa Mostra d'Antica Arte Umbra che ha appassionato e appassiona tanti eletti spiriti nostri e d'oltr'alpe.

Nel *Giornale d'Italia* del 17 di giugno lo stesso dott. Gnoli ha pubblicato un bellissimo articolo sui Gonfaloni, di cui ha già parlato con molta competenza nella nostra Rivista il Bombe. Segnaliamo anche questo scritto del nostro collaboratore attendendo con desiderio di leggere il seguito che si promette tra non molto.

In un dotto articolo, estratto dalla *Nuova Parola*, Pericle Perali studia con molta competenza l'opera veramente singolare di Emilio Soldi-Colbert sulla lingua ideografica primitiva (Langue sacrée), sacra mistica e magica insieme, della quale si sono perduti i significati, pur conservandosene qua e là inconsciamente qualche segno isolato. L'opuscolo, interessantissimo, è ricco d'illustrazioni che efficacemente contribuiscono alla migliore intelligenza del testo, redatto dall'A. con affetto pari all'ammirazione che nutrì verso l'illustre scienziato.

Nella pregevole *Rassegna d'Arte* di Milano (A. XII, n. 6), diretta da Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri, leggiamo un studio di F. Mason Perkins su *La pittura dell'Esposizione d'arte antica, di Perugia*. Lo studio non è compiuto, che sarà continuato nel fascicolo prossimo; ma fin d'ora possiamo constatare la sua importanza per la diligenza e competenza con cui le opere sono studiate.

Notiamo qua e là qualche scusabile inesattezza. Il dipinto su tavola, di S. Maria di Cesi (Sala I, n. 7), non è della metà del Trecento, ma porta la data 1308; la tella dell'Annunziatella di Foligno (Sala III, n. 13) reca la firma di Lattanzio, figlio dell'Alunno, e la data 1523, e perciò non è giusta la critica fatta dal Perkins al Catalogo.

Sarebbe desiderabile che le riproduzioni fototipiche fossero più nitide, essendo quasi tutte quelle che abbiamo sott'occhio indeterminate e confuse.

Mario Labò in *Arte Decorativa Moderna* (Torino, Graf. Edit. Politecnica, giugno 1907) illustra le opere esposte alla Mostra specialmente sotto l'aspetto decorativo; l'articolo, pieno di reverente entusiasmo per l'Arte Umbra, è corredato da oltre cinquanta buone riproduzioni. L'autore è incorso in qualche inesattezza come là dove assegna al Bonfigli il Gonfalone di Montone (Sala X, n. 4) sulla fede dal Catalogo, che invece vi fa giustamente notare i caratteri prevalenti di Fiorenzo di Bartolomeo Caporali.

Nello stesso fasc. Giuseppe Sordini parla di un grande affresco ch'egli per più ragioni non dubita di attribuire a Giovanni Spagna i cui resti erano fino a poco tempo fa celati sotto una brutta tela settecentesca nella parete di un altare della chiesa di S. Ansano in Spoleto.

In origine, scrive l'A., dove oggi sono i resti dell'affresco, chiusi entro la cornice marmorea di un moderno altare, si apriva certamente una grande nicchia a fondo piano, tutta decorata da Giovanni Spagna, sul gusto di quella ancora esistente nella *Chiesa delle Lacrime*, presso Trevi, dovuta allo stesso maestro. Ciò che ora rimane, è soltanto una parte del fondo della nicchia, in cui veggonsi i resti di un dipinto che, nella

sua originaria integrità doveva essere scompartito a guisa di un'ancora forse con predella, pilastrini sostenenti una trabeazione, e timpano semicircolare. In alto infatti, apparisce ancora un piede umano, nudo, e parte di un angioletto in mezzo alle nubi (forse l'Eterno Padre in gloria): sotto vi era una trabeazione, della quale è tuttavia visibile un tratto del fregio. Nel mezzo del quadro, davanti ad un panneggio verde scuro, sorretto da due angioli volanti, siede sulle nubi la Vergine vestita di rosso, con panno bianco in testa e manto azzurro, e col putto ignudo: mentre lateralmente inginocchiati, aveva a sinistra di chi guarda, S. Giovanni Battista, a destra un santo con piviale recante nelle mani un flagello o disciplina (S. Ambrogio di Milano).

Secondo il Sordini, l'affresco per ragione cronologica deve collocarsi tra il 1526 e il 1528, anno in cui si ha l'ultimo ricordo dello Spagna, che morì senza dubbio prima del 1533.

# Cronache della Mostra

Due avvenimenti di singolare importanza siamo oggi lieti di registrare in questa rubrica, la nuova visita cioè alla Mostra di S. M. il Re e la venuta e permanenza nella città nostra della Regina Madre, desiderosa anch'essa di ammirare i tesori d'antica arte umbra che si accolgono nelle maravigliose sale del Palazzo del Popolo.

Il Re giunse il giorno 5 di giugno in automobile, da Roma, in forma privatissima e non venne riconosciuto se non quando già si aggirava con i suoi due compagni di viaggio, il generale Brusati e il colonnello De Raymondi, nelle sale della Mostra. Accorsi l'archivista Viviani dell'ufficio dei Monumenti e il prof. Scalvanti della nostra Università, fu da essi accompagnato, interessandosi vivamente di tutto.

Nella sala dei Notari esaminò molti degli stemmi dei Podestà ivi dipinti, dando prova della Sua nota cultura in materia araldica. Ammirò nel loggiato la bella Madonna col putto intagliata in legno, l'antico fonte battesimale in marmo del XIX secolo, e, nella prima sala, il celebre paliotto del Duomo di Città di Castello, chiedendo ragione dell'assegnazione che se ne fa ad artisti italiani.

Molto s'indugiò nella sala dei pittori fabrianesi ben valutando il metodo singolare delle opere del Nuzi, così vigorosamente improntate a nobili forme ed a gagliarde espressioni.

Tenuto conto degli inizi della scuola eugubina rappresentata anche dal notevole polittico firmato di Ottaviano Nelli, il Re rivide con entusiasmo il bel dipinto di Gentile da Fabriano proveniente dal Museo Civico di Pisa, muovendo il dubbio se potesse attribuirsi allo stesso autore anche l'anconetta vicina. E gli fu fatto osservare che questo dubbio poteva legittimamente elevarsi, e che, ad ogni modo, si trattava di opera attribuibile alla giovinezza di Gentile.

Nella terza sala, un vero e proprio trionfo dell'arte dell'Alunno, che il verismo contemperò con la idealità più pura il Sovrano si fermò al paliotto donato alla Basilica di Assisi da Sisto IV e notò che l'artista vi aveva ritratto con fedeltà e al naturale il volto del Pontefice, quale apparisce dalle monete da lui coniate. E tanto in questa come nelle sale successive l'Augusto visitatore provò di essere espertissimo nelle ricerche iconografiche, di cui tornò spesso a parlare. Molto si compiacque dei due splendidi saggi di miniatura messi in mostra in questa sala, ed ebbe lodi per il Comitato ordinatore il quale preferì esporre congiuntamente le varie forme dell'arte piuttosto che raccoglierle rigidamente in sezioni a parte.

Ricercate le opere del Melanzio e di altri pittori umbri che hanno interesse artistico e storico, s'indugiò nell'esaminare la collezione dei quadri dei pittori gualdesi, collezione convenientemente restaurata d'accordo col Ministero dell'I. P. perchè in condizioni di notevole deperimento.

Nel gabinetto della torre notò alcune tavole preziose, come i due angeli dipinti e sagomati in legno, provenienti dal convento di Santa Maria degli Angeli di Assisi, il bellissimo trittico, che reca forse l'impronta di artisti fabrianesi del secolo XV ed altre pitture ed oggetti in oreficeria, in intaglio e in avorio.

Osservati quindi i dipinti di Bernardino di Mariotto ed ammirati i tessuti perugini, dei quali viene continuata con tanto successo la tradizione artistica dalla Società dell'*Ars Umbra*, diretta da Vittoria Aganoor Pompilj e dalla marchesa Alessandrina Torelli, e diligentemente osservato il reliquiario di S. Benedetto proveniente da Norcia, stupenda opera del 1450, il Re visitò la collezione di oreficerie ordinata nella sala rossa. Sopratutto lo interessarono le opere di Paolo Vanni, del Sataluzio da Todi, del Danti e del Roscetto. La sua attenzione fu particolarmente attratta dalla croce di Mongiovino e dal reliquario del S. Anello della Basilica Laurenziana.

Nell'ampio salone della Biblioteca nuovamente si interessò alla ricca collezione dei gonfaloni di Perugia, di cui gli furono accennate le storiche ragioni. Nella sezione dei dipinti dello Spagna ebbe occasione di fare molte acute osservazioni intorno al celebre artefice, come fu pieno di entusiasmo per la raccolta dei dipinti del Perugino, di Fiorenzo di Lorenzo e della sua scuola e del Pinturicchio. Ed essendogli stato detto che vicino al cartone servito per una delle pitture nella libreria di Siena si riteneva opportuno collocare la fotografia del dipinto, S. M. approvò tale proposito ricordando che altri cartoni esistevano di quei celebri affreschi. Ed infatti ve ne sono nella galleria degli Uffizi a Firenze e in una nota collezione inglese.

Il Re trovò mirabile il Cristo detto « delle *Colombe* », dichiarando esser quello una delle maggiori attrattive della Mostra, non solo per la ineffabile bellezza del dipinto in sè stesso, ma anche per la leggenda che lo circonda. S. M. rivide con infinito interesse la meravigliosa raccolta delle miniature con tanta intelligenza e gusto disposte dal conte Vincenzo Ansidei, notando particolarmente i Codici miniati delle *Corporazioni delle arti*, il prezioso sigillo argenteo del Cambio e i due Codici danteschi.

Nelle sale delle ceramiche l'attenzione di S. M. venne particolarmente richiamata dalla bellissima terracotta rappresentante S. Bernardino da Siena e da quella addirittura mirabile di Sant'Antonio, a figura intera, proveniente da Bettona e dai modelli antichi delle fabbriche derutesi.

Si compiacque in modo speciale di vedere nell'impiantito di S. Francesco in Deruta, scoperto or non è molto, la prova evidente della eccellenza a cui era

pervenuta l'arte della ceramica in quel Comune nella prima metà del sec. XVI.

Accedendo al salone che è posto innanzi alla Pinacoteca S. M. tornò ad ammirare il celebre arazzo del sec. XV donato da Sisto IV alla Basilica di Assisi e i meravigliosi drappi del sec. XIII esposti pure dal Sacro Convento assisano.

Nello stesso salone esaminò con diligenza il modello, che a buon diritto si crede originale, della *Chiesa della Consolazione* di Todi, opera del Bramante, e, osservata la raccolta numismatica della signora Ada Bellucci Ragnotti, ricordò una rara moneta che all'esimia collezionista egli stesso aveva ceduto.

Per quanto S. M. dovesse con molta sollecitudine ripartire per Roma volle rivedere alcune delle più belle opere contenute nella Pinacoteca per compiere alcuni e notevoli raffronti coi quadri osservati nella Mostra.

Dalla loggia che si trova all'estremità della galleria, e che domina un vasto orizzonte, il Re volle prendere con la sua macchinetta varie fotografie, esprimendo a chi l'accompagnava il piacere provato, fino dalla sua prima visita alla Mostra, nell'ammirare quel panorama così vario ed imponente.

E poichè gli venne osservato che dalla torre del palazzo poteva godersi una più ampia veduta, il Re volle salirvi e di lassù prese nuove fotografie.

S. M. lasciò la Mostra dichiarando di avere riveduto col massimo interesse e piacere tanti tesori artistici, che rimarranno indelebili nella sua memoria.

***

Dopo la seconda visita fatta dal Re, in stretto incognito, per poter osservare e ammirare più tranquillamente e con più agio tante mirabili opere della Mostra di Perugia anche S. M. la Regina Madre, mossa dalla fama del grande avvenimento artistico, si è trattenuta fra noi più di una settimana, accompagnata dalle sue Dame, la marchesa di Villamarina, la contessa Sforza Cesarini di Santafiora, la contessa Sess e dai suoi cavalieri d'onore, il marchese Guiccioli e il conte Zeno. Ricevuta dal conte Valentini, sindaco di Perugia, e accompagnata da Giulio Urbini, direttore della Mostra, e dalle due signore che fanno parte del Comitato esecutivo, la marchesa Alessandrina Torelli Faina e la contessa Aganoor Pompilj, l'insigne poetessa, che riconobbe subito e salutò con espressione di simpatia, l'Augusta Signora non si compiacque solo di onorare di una sua visita la Mostra, ma volle visitare ogni angolo di essa, volle veder tutto, di tutto s'informò, a tutto s'interessò vivamente, dai grandi e magnifici polittici scintillanti d'oro a qualche piccolo quadretto, cui l'esser rimasto incompiuto aggiunge più particolari attrattive; dalle statue o intagliate in legno o modellate in terracotta alle casse nuziali, alle cornici, ai piccoli oggetti di maiolica per le mense o per le farmacie; dai grandi arazzi istoriati, dai ricchi drappi ricamati, dai mirabili velluti controtagliati, alle trine, alle cuffiette, ai manti battesimali; dalle grandi croci metalliche e dai grandi reliquari, mirabili di ceselli, di nielli, di smalti, alle piccole teche primitive ai tintinnabuli monastici, ai ferri da cialde e da ostie, dalle grandiose sale ove bisogna temperare la luce che si riversa a flotti traverso le ampie trifore gotiche, ai piccoli anditi e ai corridoi quasi avvolti in una mistica penombra, dove quadri e oggetti religiosi, fatti appunto per la penombra trovano la loro situazione più adatta, la loro atmosfera mistica e suggestiva; dalle armi che ci fan quasi rivivere dinanzi agli occhi gli audaci e feroci condottieri del quattrocento, tutti vestiti di ferro, a certe vetrine dinanzi a cui le signore si soffermano, come incantate ad ammirar tessuti e veli che sembrano fatti d'aria e debbano quasi dileguarsi all'alito più leggero. Tutto volle vedere l'Augusta Signora; e quasi a ogni passo il suo squisito sentimento della bellezza e dell'arte si manifestava in esclamazioni d'ammirazione, in domande, in osservazioni, in raffronti che mostravano il suo grande compiacimento, l'intenso godimento dell'animo suo. La mattina visitò tutto il primo piano e uscì dal palazzo dopo il mezzogiorno, per ritornarvi con instancabile interessamento, poco dopo le tre pomeridiane.

E la visita seguitò accuratissima fino a quando la luce permise di poter godere i tesori artistici raccolti nello storico palazzo. Come dinanzi alle vetrerie degli arazzi, delle stoffe, delle trine, il direttore della Mostra cedeva per lo più la parola o alla contessa Aganoor Pompilj o alla marchesa Torelli che con istancabile alacrità, con sì rara competenza e così squisito buon gusto s'è occupata di questa sezione della Mostra, così volle con atto gentile, che dinanzi alle miniature e alle maioliche ordinate nelle sale della Biblioteca facessero più specialmente da guida alla Sovrana i benemeriti e valentissimi ordinatori di queste sezioni, il conte Vincenzo Ansidei, bibliotecario, e il dott. Francesco Briganti vice-bibliotecario della Comunale.

Nelle sale della Pinacoteca era ad attendere la Regina l'ispettore prof. Francesco Moretti, artista di bella fama e di grande valore e quivi le furono presentati anche il cav. Venceslao Moretti, finissimo intagliatore e restauratore dei magnifici seggi della Cappella Decemvirale, e altri membri del Comitato esecutivo della Mostra che la Sovrana ancora non aveva avuto occasione di conoscere.

Dire quali autori, quali opere o gruppi di opere Ella abbia ammirato di più, sarebbe lungo e forse non sempre facile; ripetere osservazioni e giudizi potrebbe essere, anche se non difficile, indiscreto. Certo anch'Ella, come tanti e tanti altri, s'è soffermata più a lungo nella magnifica sala dell'Alunno; una sala che non sapremmo dire quale altra Esposizione abbia mai avuto più bella, più interessante, più completa, più rivelatrice dell'anima e dell'arte d'un artista, e specialmente d'un artista come Nicolò da Foligno, così poco conosciuto e così degno d'essere studiato; così mal giudicato, in genere, dai critici e così degno d'essere ammirato, e così ammirato infatti da tutti i visitatori di questa Mostra, che non sanno se più gustarne il vigoroso e saporoso e spesso umoristico naturalismo o la mistica soavità nei vizi e negli atteggiamenti delle Vergini e degli angeli o la potente espressione del sentimento e del dolore, e l'abilità tecnica anche nei quadri suoi meno belli e meno simpatici.

***

Sono giunte alla Mostra altre opere notevoli, tra le quali, dalla Pinacoteca di Terni, una tela dell'Alunno (1497) col crocefisso, pianto dai SS. Francesco e Bernardino, in cui l'artista offre insieme a molti pregi di disegno e di tecnica un brutto esemplare di grottesca espressione ed esagerazione degli effetti; una croce autentica di Giulio Danti (1567) della Chiesa Collegiata di Visso; il gonfalone di Civitella Benazzone uscito dalla bottega del Bonfigli e forse della stessa mano che dipinse quello di Corciano; un trittico di Arrone con la Vergine, il Putto e i SS. Giovan Battista ed Antonio Abate, con minori figure nella predella. Nella sala III (dell'Alunno) è stata esposta, sotto vetrina, una copia della prima edizione della *Divina Commedia*, stampata a Foligno nel 1472, di proprietà del sig. conte Ercole Orfini.

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

# AVGVSTA PERVSIA

## Rivista di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria

Diretta da Ciro Trabalza

*Si pubblica una volta al mese in fascicolo di 16 pagine illustrate*

***Condizioni d'abbonamento:*** Per un anno, in Italia, **L. 6** — per l'Estero, **L. 7.50.** — Un numero separato **cent. 50**; doppio **1 lira** — ***Direzione e Amministrazione:*** Via Belzoni, 98 PADOVA.

***Augusta Perusia*** è la prima rivista che sorge con carattere *esclusivamente umbro;* si propone d'illustrare con indagini nuove, rigore di metodo e genialità, la *vita* della regione umbra, quale si espresse nella forma delle città e de' castelli, ne' monumenti artistici, nel costume, rievocando avvenimenti, figure e aneddoti storici, rintracciando correnti d'idee, ricostruendo usi e abitudini, raccogliendo leggende e canti popolari; curerà la difesa delle venerate reliquie della storia e dell'arte; darà notizia delle pubblicazioni che riguardino gli argomenti da lei trattati; mirerà, insomma, a diffondere tra il popolo la cultura storica e artistica, e a dargli la coscienza delle sue virtù e del suo genio.

Vi collaboreranno le persone più colte e competenti della regione e molti studiosi di altre parti d'Italia e di fuori.

## Rassegna d'Arte

Diretta da GUIDO CAGNOLA

E

FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI

**MILANO**

Direzione e Redazione — *Via Cusani, 5*

Amministrazione — *Via Castelfidardo, 7.*

## Rivista Abruzzese

DI SCIENZE LETTERE ED ARTI

DIRETTA DA

**GIACINTO PANNELLA**

TERAMO

## Rassegna bibliografica dell'arte italiana

diretta dal Prof. Egidio Calzini

***Ascoli Piceno* ♣ *Prem. Tip. Economica***

## L'ARTE

**Rivista Bimestrale dell'Arte Medioevale e Moderna e d'Arte decorativa**

diretta da ADOLFO VENTURI

**ROMA - Vicolo Savelli, 48.**

## Nuovi Doveri

RIVISTA DI PROBLEMI EDUCATIVI

DIRETTA DA

**G. LOMBARDO RADICE**

***PALERMO - Via Università, 19***

## NUOVA RASSEGNA

DI LETTERATURE MODERNE

**FIRENZE - Via Bufalini, 3**

*Periodico ufficiale della Mostra d'Antica Arte Umbra,* diretto da

CIRO TRABALZA ★ ★ ★ ★ ★ ★

*ANNO II.* *NUMERO VII-VIII.*

Luglio-Agosto 1907.

SOMMARIO:

*La tavola dell' « Annunciazione » di casa Ranieri alla Mostra di Perugia;* O. Scalvanti. — *Raphaël a l'Exposition de Pérouse;* E. Durand-Gréville. — *Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d'Arte Antica Umbra;* W. Bombe. — *Armi ed armature alla mostra d'Antica Arte Umbra;* C. Cappelli. — *L'antico rilievo topografico del territorio perugino, misurato e disegnato dal padre Ignazio Danti;* A. Bellucci. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — Con 15 illustrazioni.

*Direzione e Amministrazione*
PADOVA, Via Belzoni, 98.

*Redattore-Capo;* LUIGI GRILLI
PERUGIA, Via Torricella, 23.

In Perugia: *Presso l' Unione Tipografica Cooperativa* ★ ★ ★ ★ ★

Si pregano vivamente gli associati che ancora non hanno pagato il prezzo di abbonamento dell' anno in corso di mettersi subito in regola con l'Amministrazione, considerando quanto gravi sieno stati e sieno tuttavia i sacrifizi da lei sostenuti perchè la "Rivista" riuscisse sempre più degna del compito non facile che si è assunto. Una prova ne è anche il presente fascicolo doppio, ricco di illustrazioni e fregiato di una pregevole carta topografica fuori testo.

*L' Amministrazione.*

AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Luglio-Agosto 1907. Fasc. 7-8.

## La tavola dell' « Annunciazione » di casa Ranieri alla Mostra di Perugia

Fra le opere esposte alla *Mostra di arte antica umbra* in Perugia, le quali hanno attirato di più l'attenzione dei visitatori, è una piccola tavola dipinta a tempera rappresentante l'*Annunziata* (1). Questo squisito lavoro, proprietà del conte Emanuele Ranieri di Perugia, molti anni fa ed anche di recente fu giudicato da qualche esimio cultore di arte opera raffaellesca, mentre ai più che l'ammirarono anche prima che fosse collocato alla Mostra sembrò opera di Pietro Vannucci. Su di ciò sono stati emessi varî pareri a voce e in iscritto da alcuni visitatori dell'Esposizione, e a me pure è piaciuto di esprimere il mio modesto avviso in proposito.

Dico subito che è impossibile sfuggire alla prima impressione — essere cioè il dipinto uscito dalle mani di Pietro — ed è impossibile del pari che non si noti a colpo d'occhio una qualche analogia, che lo sfondo prospettico ha con un quadretto delle storie di S. Bernardino attribuite a Fiorenzo di Lorenzo (2). Ciò ha fatto supporre che trattisi di un dipinto da ascriversi alla gioventù del Vannucci, il quale, venuto in Perugia, fu nella bottega di Fiorenzo, artista già celebre, ed ivi volendo por mano ad un quadro di modeste proporzioni, e non essendo pratico nell'arte della prospettiva, si valse di un disegno del maestro collocandovi poi le immagini dell'angelo annunziante e della Vergine. Così sarebbe presto e con lieve fatica raggiunta la soluzione del problema. Perugino inesperto copia da Fiorenzo la prospettiva, e per conto suo vi innesta e vi compone quelle due deliziose figure. Ma tale soluzione e gli argomenti che la suggeriscono rispondono al vero? Ecco l'indagine che mi è piaciuto di fare.

Il punto di partenza del nostro studio deve essere l'ipotesi intorno alla scuola ed alla educazione artistica che il Vannucci avrebbe ricevuto da Fiorenzo di Lorenzo. Ad altro lavoro riserbo alcune mie osservazioni sulle ricerche che si sono fatte intorno al vero maestro del Perugino; qui mi limiterò a considerare, che Fiorenzo di Lorenzo non fu il maestro ma forse il condiscepolo suo. Pietro Vannucci nacque nel 1446 e morì nel 1524 all'età di 78 anni (1). Fiorenzo è vivo ancora nel 1521 (2). Tutto dunque contribuisce a far credere che Fiorenzo fosse coetaneo di Pietro. Infatti la iscrizione di Fiorenzo nella matricola dei pittori avvenne nel 1463 (3): quando il pittore doveva avere circa 20 anni, e perciò la sua nascita non potrebbe riferirsi che al 1443. Sarebbe nato dunque tre anni prima del Perugino, e vissuto oltre i 78 anni. Questo argomento ed anche l'altro della sostanziale differenza nei criteri e nello stile dei due artefici escludono che si possa parlare seriamente di Fiorenzo come dell'istitutore di Pietro (4).

(1) Sala X, n.

(2) Pinacoteca comunale di Perugia, *Gabinetto di Fiorenzo*, n. 9.

(1) La data del 1446 assegnata al nascimento del Perugino non è desunta solo dalle parole del Vasari: « Finalmente venuto Pietro in vecchiezza d'anni *settantotto* finì il corso della vita sua... nel *1524* » dal che si desume esser nato nel 1446, ma è confortata da altri riscontri, i quali indussero a ritenerla vera l'eruditissimo Mariotti, il Vermiglioli, il Mezzanotte, l'Orsini, e tra i moderni il Broussolle (*La jeunesse du Pérugin*, edita nel 1901), Eduard Hulton (*Perugino*, London, Duckworth, pag. 6) e Fritz Knapp nella monografia dal titolo — *Perugino* — edita in quest'anno 1907 a Lipsia (pag. 6). Ben poca autorità, o nessuna, può avere il cronista-poeta, Giovanni Santi, per convincerci che Pietro Vannucci nascesse invece nel 1452, pel fatto che lo scrittore in una terzina della sua *Cronica rimata* scrive: *Duo giovin par d'etade e par d'amori — Leonardo da Vinci e 'l Perusino.* — Leonardo nacque nel 1452, ma le parole del poeta non significano che proprio in quell'anno avesse vita anche il Vannucci, sibbene accennano ad essere quei due pittori quasi coetanei, come furono infatti avendo il Perugino soli sei anni più di Leonardo. Il Vermiglioli, ad es. chiama Pinturicchio e Vannucci « i *due giovani pittori*, che forse lavorarono insieme nella gran sala del palazzo di Braccio II Baglioni demolito nel XVI secolo per opera di Paolo III » sebbene ammetta che Pietro avesse otto anni di età più di Bernardino di Betto.

(2) Cfr. Mariotti, *Lett. pitt.*, pag. 82. Nel 1521 Fiorenzo insieme a Tiberio di Diotallevi d'Assisi fu chiamato a stimare una pittura eseguita per Castel della Pieve da Giacomo di Guglielmo di ser Gherardo, e di questo lodo fu fatto pubblico rogito a mano del notaro Simone Longhi in data 5 maggio di quell'anno.

(3) Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, II, pag. 37, Strassburg, Heitz, 1904.

(4) Questo tema svolgerò nel mio lavoro dianzi accennato. Del resto i lettori debbono essere persuasi della diversità che corre tra i due artisti pensando che per attribuire al Vannucci un'opera di Fiorenzo (come la *Adorazione dei Magi* della nostra pinacoteca), è occorso giudicarla lavoro giovanile di Pietro e sostenere quindi che un pittore, così originale come il Perugino, mutasse il proprio stile da un momento all'altro, in modo che le opere della sua maturità in *nulla* ricorderebbero quelle della sua giovinezza!

E veniamo al dipinto. Si è già notato che l'*Annunciazione* di casa Ranieri presenta uno sfondo prospettico simile a quello che si vede in uno dei quadretti attribuiti a Fiorenzo di Lorenzo recanti le istorie dei miracoli di S. Bernardino da Siena. Ma è proprio vero che questa scena di prospettiva riproduca l'opera di Fiorenzo? E ad ogni modo questa circostanza potrebbe costringerci a riferire il quadretto dell'*Annunziata* alla *gioventù* del Perugino?

Io non mi diffonderò a dimostrare che il partito architettonico del quadro di Fiorenzo nella tavola di casa Ranieri è girato da destra a sinistra, perchè ciò era costume degli artisti, i quali nel ripetere un proprio dipinto o nell'imitare un dipinto altrui solevano spesso lucidarlo a rovescio. Quest'uso si praticava anche nelle rappresentazioni figurate, e ben poteva seguirsi nel riprodurre un tema prospettico. Noto piuttosto che mentre nell'*Annunciazione* sulla doppia arcata si levano altri piani in modo da comprendere tutta l'altezza del dipinto, in Fiorenzo l'edifizio termina a mezz'aria con uno strano aspetto di rovine e sopra lo sfondo di un cielo nuvoloso. Osservo pure che la finestra semi-aperta nel quadro di Fiorenzo scorta meno, come scorta meno tutto il loggiato di sinistra. Vi è poi qualche diversità nei fregi della cornice, e la finestruola posta sotto gli archi in Fiorenzo campeggia meno essendo spezzata dal capitello del

Perugino - L'ANNUNCIAZIONE — Conte Emanuele Ranieri di Perugia — (Fig. 1).

pilastro, mentre nell'*Annunciazione* è interamente libera, e vi si scorge benissimo la continuazione della linea del paesaggio. È chiaro poi che la prospettiva in Fiorenzo non degrada e non lontana come nella tavola di Pietro. Ma, si dice: — in complesso il tema architettonico è quello, e reca svariati disegni di decorazione, essendo allora di moda, si riscontra in molti altri quadri. Ad es. l'impiantito *perfettamente eguale* a quello del quadro di S. Bernardino riguardante il miracolo della sterile, e ripetuto nelle tavole 2 e 5 della stessa sala nella nostra pinacoteca, si trova

Fiorenzo di Lorenzo - MIRACOLO DI S. BERNARDINO — Pin. com. di Perugia, *Gabinetto di F. di L.*, n. 8 — (Fig. 2).

particolari che dimostrano lo studio diligente dell'imitatore. Infatti lo stesso disegno geometrico del pavimento è perfettamente eguale nei due dipinti. — Ebbene, anche ciò è inesatto. Primieramente ognuno può osservare che quel motivo ottagonale in marmo bianco su fondo rosso con un quadrato in mezzo fregiato di altri e non nell'*Annunziata* di Pietro, ma nella gran tavola di Giovanni Spagna della basilica francescana di Assisi (1) rappresentante la Madonna, il Putto benedicente e Santi, e si rivede ancora nell'al-

(1) Mostra di arte antica umbra a Perugia, Sala X, n. 21.

tro dipinto dello stesso autore nella nostra galleria (1). Il disegno adoperato dal Perugino nella tavola di casa Ranieri (e che, notisi bene, è in gran parte diverso da quello delle Storie di S. Bernardino) s' incontra invece nella tela con S. Giacomo della Marca (2), e nell' altra proveniente da Bettona colla rappresentazione votiva di S. Antonio da Padova (3), entrambe opere autentiche di Pietro.

Ma se, malgrado le differenze già accennate tra le due prospettive architettoniche, e che dimostrano come questo motivo abbia ricevuto una diversa interpretazione dal pittore dell' *Annunziata* in modo da migliorarlo e da renderlo capace di maggiore effetto, si volesse insistere sul plagio commesso, io pregherei il lettore a voler verificare coi propri occhi dinanzi ai due quadri quello che le riproduzioni fotografiche non possono farci vedere, cioè la differenza sostanziale nel modo di sentire dei due artefici di fronte allo stesso tema. Fiorenzo ritrasse le prospettive architettoniche in maniera libera e capricciosa; capriccio nel disegno e più ancora nel colorito. E così vi si veggono strane policromie poste a dar risalto ai fregi ed alle cornici; festoni di foglie e frutta al naturale per decorazione di una facciata, insomma si volle far molto, anzi troppo. La logica, e, diciamolo pure, il buon gusto esulano da quelle scene disegnate ed eseguite con garbo e con ricercatezza, ma che non hanno carattere nè impronta di verità. Tutto ciò si osserva anche nel quadro, da cui il Vannucci avrebbe tratto il tema della prospettiva per il quadro di casa Ranieri (figg. 1 e 2).

Senonchè il Perugino nel dipinto Ranieri non ha fatto altro che rimanere fedele ad un suo tema favorito, quello degli archi di sfondo, dietro i quali è mollemente distesa la linea di un paesaggio umbro. Vedasi la *Natività* della Madonna nella predella di Fano, ove la doppia arcata è simile a quella del quadro Ranieri, e vedansi ancora l'*Annunziata* della stessa predella, l'altra di S. Maria Nuova di Fano, la *Madonna col Putto* nella stessa Chiesa, in cui l' arcata e la fuga dei pilastri ricordano la *Madonna in trono col Bambino e Santi,* opera di Pietro, in S. Maria delle Grazie a Senigallia; il *Crocifisso* con la Vergine e Santi nel chiostro di S. Maria Maddalena de' Pazzi a Firenze, le *Nozze di Cana* e l'*Offerta di Cristo al tempio* (4). Questo motivo architettonico delle arcate piacque anche ad artefici che precedettero il Vannucci nel cammino dell' arte; il suo maestro stesso che, secondo noi, fu Benedetto Bonfigli, lasciati talvolta i fondi aurei o ad arazzo si diede a ritrarre in modo magistrale prospettive di edifizi, come nell' *Annunziata* della pinacoteca di Perugia e in due degli affreschi rappresentanti le istorie di S. Lodovico nella cappella priorale della nostra galleria (1). Uno studio di questo genere di prospettiva si incontra in Boccati da Camerino (2) e ce l'offre il Signorelli nella *Natività* della Chiesa di S. Domenico a Siena. Pier della Francesca ama pure d' incorniciare le scene in questo partito architettonico, come nell' *Annunziata* della nostra pinacoteca (3): il Gozzoli del pari trova suggestivo ed elegante il comporre sopra uno sfondo di loggiati, che scortano in forma di corpo avanzato, e ai quali sovrasta un edificio con finestruole semi-aperte (4), il qual motivo si ripete presso a poco negli affreschi dello stesso autore nella Chiesa di S. Agostino in S. Gemignano rappresentanti la morte di S. Monica e il Santo condotto dai genitori alla scuola: l' Alunno presenta una simile prospettiva nell'*Annunziata* della pinacoteca delle Belle Arti a Bologna, e il Pinturicchio ce ne dà esempi notevoli in alcune storie della Libreria di Siena, nella *Presentazione al tempio* di Tor di Andrea presso Assisi (5), nella *Morte di S. Bernardino* a S. Maria *Ara Coeli* in Roma e in molti altri dipinti.

Se non che il Perugino vi pose un sentimento tutto suo proprio, quello di un' elegante solidità in piena armonia col classico stile della rinascenza. Di rado arricchì di fregi il suo prediletto tema architettonico, e per lo più lo fece negli affreschi, come ad es. nel *San Sebastiano* di Panicale e nel *Presepio* del Cambio. Egli si mantenne fedele al concetto di un' aurea semplicità, non dovendo i fondi preoccupare di troppo con ricercate decorazioni l' occhio dello spettatore. Da questo concetto si allontanarono spesso il Gozzoli, il Pinturicchio e Fiorenzo di Lorenzo, i quali si compiacquero di adornamenti sottili e di sovente leziosi. In tutti questi autori poi l' intonazione è diversa da quella, che seppe dare alle sue prospettive Pietro Perugino, il quale non di rado colla sobrietà delle linee trovò scene prospettiche più efficaci di quelle disegnate da altri.

Insomma con una diligente osservazione noi possiamo persuaderci che il Vannucci cercò di accrescere e rendere più vivo l' effetto del chiaro orizzonte e delle tenui tinte de' suoi paesaggi, facendoli scorgere al di là dei pilastri bruni e leggeri di una doppia arcata. Nel caso nostro il Perugino ripeteva il suo motivo preferito, e lo trattava nel suo consueto modo. Non biancastre masse bizzarramente policromate, non inverosi-

(1) Sala XVII, n. 19.
(2) Pinac. com., Sala XIV, n. 1.
(3) Mostra d'arte antica ecc., Sala X, n. 47.
(4) Sala XIV, n. 10 e 14.

(1) Sala II.
(2) Pinac. com., Sala VI, n. 1 nella predella.
(3) Sala VII, n. 19.
(4) Vedi gli *Affreschi* di S. Francesco a Montefalco.
(5) Mostra di arte antica, Sala X, n. 44.

mili e goffi festoni, come in Fiorenzo, ma la verità. Egli dipinge gli archi e i pilastri del bel colore della pietra serena così in voga al suo tempo; quei colonnati, quei portici appariscono in tutto e per tutto ritratti dal naturale, e non è a dire l'effetto che ne riceve il ceruleo dell'orizzonte, il verde dei colli disposti sopra linee vagamente ondulate e il cristallino azzurro delle acque, che servono di sfondo prospettico alla gradevole scena. Un modo di sentire diverso trasse per opposte vie i due artefici. Anche Fiorenzo vedeva lo stile della rinascenza compiacersi dell'arco a pieno sesto, delle colonne slanciate, delle svelte e castigate cornici, dei fregi eleganti, delle tinte morbide e delicate; ma il fascino di quella semplicità non lo sentiva, e perciò disegnava e coloriva secondo il talento proprio, poco curante del vero e molto dell'effetto originale e inaspettato che doveva scaturire da tante e strane licenze. L'occhio del Perugino non potè riposarvisi, egli che voleva immergerlo nella profondità del cielo, egli che voleva guidarlo al godimento di una vista libera, spaziosa e quasi infinita attraverso linee sobrie, ben disposte e conformi a natura. Il Vannucci non cercò lavorare di fantasia, ma si tenne al vero che più era atto ad esprimere la sua maniera di sentire.

Passiamo ad altro. La veduta di paese, quale è nella tavola di Fiorenzo, non fu presente affatto all'occhio di chi dipinse l'*Annunciazione* di casa Ranieri. E si osservi, che nel modo di tracciare gli sfondi si riconoscono nettamente gli artefici, massime il Perugino. Nella tavola di S. Bernardino manca la linea piana del centro, il prospetto è ingombro di colline e di massi rozzamente sovrapposti come costruzioni ciclopiche. Ciò si osserva in quasi tutti i dipinti dello stesso autore, come nel *Crocifisso con Santi* della collezione Borghese, e nella tanto discussa *Adorazione dei Magi* della galleria perugina, che anche recentissimi scrittori persistono a riconoscere opera di Fiorenzo. Questo stile e questo sentimento si rivela anche nel Signorelli, in Francesco da Castello e nel Pinturicchio, a cui piacque sfoggiare nei motivi paesistici, ad es. nel *San Girolamo* (1), e nei due quadretti della grande ancona di Perugia (2), in uno dei quali v'è sibbene nello sfondo la linea piana di un lago, ma la scena di paesaggio è fortemente movimentata ai lati, e non ha punto la semplicità delle vedute peruginesche.

Pietro amò invece la quiete mistica di un lago, colline degradanti, pochi alberi, un aspetto di paradisiaca dolcezza quale richiedevasi per incorniciare degnamente le sue immagini soavi. Ora nel dipinto di casa Ranieri si trova appunto questo modo consueto di rappresentare il paese. I colli, uno dei quali più fortemente disegnato con linea scoscesa, son posti ai lati, e nel centro trionfa il prospetto libero del cielo e la veduta piana delle acque fiancheggiate nella parte inferiore da alberetti con chiome rotondeggianti.

PERUGINO - L'ADORAZIONE DEI MAGI — Pin. com. di Perugia, Sala XIV, n. 19 — (Fig. 3).

È il paesaggio che voi ritrovate perfettamente eguale nel dipinto dell'*Adorazione dei Magi* proveniente dalla Chiesa di S. Agostino a Perugia (figura 3), in quello di Città della Pieve, nella *Pietà* del Museo Pitti a Firenze, nelle storie della predella di Fano (3) rappresentanti la *Natività* della Madonna (fig. 4), l'*Annunziata* e l'*Ascensione*, nella *Crocifissione* (4), nella *Madonna e Santi* (5), nell'affresco di *S. Sebastiano* a Panicale e nella *Resurrezione* del Vaticano, in cui la linea piana delle acque sfuma dolcemente per confondersi colla nube, ove troneggia il Cristo risorto, e in altri quadri, dei quali dovremo vedere fra breve, che sono tutte opere autentiche del Perugino. È dunque questo un motivo caratteristico in Pietro, motivo seguito da alcuni de' suoi scolari, fra i quali Giannicola Manni, che lo ritrasse nel quadro dell'*Ognissanti* (6).

Ed ora si venga ad una questione di date. Io domando che cosa può assicurare che la scena prospettica dell'*Annunciazione* sia stata ricalcata dal Perugino sul quadro di Fiorenzo? Noto in-

(1) Pinac. com. di Perugia, Sala XVII, n. 4.
(2) Ibid., Sala XVII, n. 1.
(3) Mostra perugina, Sala X, n. 37.
(4) Pinac. com., Sala XVI, n. 32.
(5) *Ibid.*, Sala XVII, n. 7.
(6) *Ibid.*, Sala XVI, n. 30.

tanto che il motivo della doppia arcata e in generale dei loggiati è quasi costante in Pietro, il quale vi pensa sempre e cerca di renderlo più che può solenne e grazioso, mentre in Fiorenzo è rarissimo incontrarlo. Fra i dipinti a lui attribuiti questo partito architettonico si incontra solo nell'*Annunziata* di S. Maria degli Angeli, di cui ci parla il Weber (1), il quale ne fa il confronto con la tavoletta dei miracoli di S. Bernardino.

Si ricordi intanto che Pietro e Fiorenzo furono coetanei. E allora non potrebbe darsi che Fiorenzo togliesse dal quadro dell'*Annunciazione* di Pietro quella scena prospettica adattandola poi al suo gusto e al suo modo di sentire? Dovendo egli fare otto rappresentazioni dei miracoli di S. Bernardino, e proponendosi di incorniciarle in motivi prospettici di edifizi sullo stile della rinascenza, era naturale che cercasse soggetti per queste figurazioni, ed uno ne trovasse nella piccola tavola del Perugino. Il fatto sta che i loggiati degradanti, le doppie arcate di sfondo piacquero più al Perugino che a Fiorenzo, il quale ne fece a meno anche nei quadri, ove più sarebbero convenute, come nello *Sposalizio* a lui attribuito (2), mentre il Vannucci si servì di quel partito in misura larghissima.

PERUGINO - LA NATIVITÀ DELLA VERGINE — Mostra d'arte antica umbra, Sala X, n. 37 — (Fig. 4).

Baldassare Orsini osservava che Pietro nel principio trattò i suoi lavori piuttosto *languidetti ma con scrupolosa diligenza eseguiti* (3). Si riferiva quindi agli anni della giovinezza di Pietro. Ora se si ammette che il Perugino ritraesse la prospettiva da Fiorenzo, bisogna convenire che egli, quando dipinse l'*Annunciazione* di casa Ranieri, non era più molto giovane. Infatti Fiorenzo compose le storie di S. Bernardino nel 1473 o lì presso. Nel quadretto rappresentante il miracolo di una fanciulla rattratta (1), e precisamente nell'attico di prospetto si legge: S. P. R. DIVO TITO DIVI VESPASIANI FILIO VESPASIANO AUGUSTO A. D. MCCCCLXXIII. A quel tempo dunque il Perugino aveva 27 anni, e per un artista del suo valore non è più il caso di parlare d'età giovanile Era anzi, come afferma il Broussolle, un artista nella pienezza del suo talento (2).

Se si riconosce poi che il Perugino non ricavò dal dipinto e dal cartone di Fiorenzo quel motivo architettonico, e che fu invece imitato da Fiorenzo sull'opera di Pietro, il quadro dell'*Annunziata* di casa Ranieri sarebbe di necessità anteriore al 1473, e potrebbe considerarsi come opera giovanile *languidetta ma con scrupolosa diligenza eseguita.* Opera giovanile però di un artista già pervenuto ad un alto grado di valentia nel disegno, nel colorito e negli effetti prospettici.

Ed ora veniamo ad alcuni necessari confronti. Esaminando il quadro si nota che la linea dell'orizzonte si allontana per gradi essendo la prospettiva magistralmente condotta per mezzo dei lumi e delle ombre e della forza maggiore o minore con cui vi sono rappresentati l'avanti e l'indietro delle varie masse prospettiche. Grande, mirabile è l'armonia che regna in tutta la scena. A destra sta l'angelo genuflesso colle braccia conserte, in una delle quali tiene il giglio. La Vergine è dall'altro lato, in piedi, quasi in atto di ritrarsi colla persona, che ha la posa caratteristica delle figure di Pietro, mentre il viso è rivolto all'angelo con una espressione di purezza e di modestia che incantano. Il libro di preghiere le è caduto dalle mani che sono aperte con quel gesto che tanto fu famigliare al Perugino. Non so, tra i molti critici che hanno visitato la mostra di arte antica, chi abbia notato che il gesto della Madonna non è proprio del Vannucci, il quale preferì ritrarla colle braccia conserte in segno di profonda preghiera. Io non credevo si potesse giungere a queste fantastiche affermazioni. Anzitutto citerò il dipinto che molto assomiglia alla tavola di casa Ranieri, quello del-

(1) Op. cit., pag. 141.
(2) BROUSSOLLE, op. cit., pag. 192.
(3) *Il Perugino*, pag. 23, nota 1.

(1) Pinac. com., *Gabinetto di Fiorenzo*, n. 8.
(2) Op. cit., pag. 348.

l'*Annunziata* di S. Maria Nuova di Fano (fig. 5), poi citerò la figura dell'*Annunciazione* nella predella del quadro della *Trasfigurazione* che trovasi nella nostra pinacoteca (1), poi l'*Offerta di Cristo al tempio* (2), l'*Adorazione dei Magi* (3), l'*Assunzione della Vergine* nella predella di Fano, la *Deposizione dalla croce* della galleria Pitti di Firenze, l'*Immacolata* del monastero di S. Agnese a Perugia, l'*Adorazione dei pastori* (4) e va dicendo, quadri tutti, in cui la madonna, Maria Maddalena o S. Giuseppe o altro santo tengono le mani aperte nel modo stesso che si vede nel quadro, di cui parliamo.

Se si raffrontano poi i volti dipinti dal Perugino nelle figure piccole con quelli delle figure grandi, notasi che egli dava ai primi, almeno di sovente, un profilo assai antipatico e rozzo, e ciò per un certo rigonfiamento nelle guance, per il mento bruscamente rialzato e per la linea del naso troppo dritta nel distacco dalla fronte e poi arcuata all'estremità. Questo si osserva nella stessa predella di Fano, pur meravigliosa per ogni altro rispetto, e più colpisce nella predella della *Trasfigurazione* di Perugia (fig. 6). Ma quando il Vannucci dipingeva le figure grandi, quella sigla andava attenuandosi, e diveniva simpatica conferendo ai volti una notevole vivezza e un'impronta più vigorosa. Ciò è facile rilevare paragonando il quadro di casa Ranieri colla predella che abbiamo ora ricordato.

E se insistiamo nel citare così spesso i quadretti del gradino nella *Trasfigurazione* della nostra pinacoteca, ne abbiamo un motivo plausibile. Infatti quelle tre istorie si ricollegano a tre quadri di maggiori dimensioni tutti opera di Pietro. Noi vi troviamo, a dir così, il bozzetto della *Natività* nell'affresco distaccato che si ammira nella galleria di Perugia (1), o di quella del Cambio simile all'altra, il bozzetto del *Battesimo di Cristo* (2) e quello dell'*Annunziata* di casa Ranieri. Si comprende che il Perugino, pur ripetendo i suoi soggetti, soleva introdurvi delle modificazioni che ciascuno può facilmente rilevare. Si esamini l'atteggiamento del Cristo nel quadro grande del *Battesimo* e si troverà diverso da quello della predella; la movenza di S. Giuseppe nella *Natività* del Cambio non è la stessa del quadretto della *Trasfigurazione* (3), e nell'*Annunciazione*

PERUGINO - L'ANNUNCIAZIONE — Fano, Chiesa di S. Maria Nuova — (Fig. 5).

(1) Sala XVII, n. 5.
(2) Pinac. com., Sala XV, n. 14.
(3) *Ibid.*, n. 19.
(4) *Ibid.*, Sala XVII, n. 5.

(1) Sala XVIII, n. 33.
(2) Sala XIV, n. 9.
(3) Non è conosciuta per ora la data della *Trasfigurazione* dipinta dal Perugino per S. Maria Nuova di Perugia. L'Orsini la ritenne opera giovanile. — « Il fatto vi si vede sufficientemente espresso a tenore dell'estro giovanesco, che sempre manca nel pensare sodo e maschio » (*Vita di Pietro Perugino*, Perugia, 1804, p. 21). Mi è noto però che altri riferisce quella tavola alla vecchiezza del maestro e forse a ragione. È una ricerca questa che non può esser fatta qui. Del resto a nulla rileva il fatto che il Perugino si servisse di un bozzetto giovanile per svilupparlo in tavole più grandi, oppure ricavasse da queste

della predella si osserva che la Vergine gira la testa verso l'Angelo con una mossa meno aggraziata e gentile che nel quadro Ranieri, il quale per questo riguardo somiglia assai più all' *Annunziata* di S. Maria Nuova a Fano.

Un' altra differenza si scorge fra la predella della *Trasfigurazione* e il dipinto Ranieri; in questo la Madonna ha il velo raccolto con maggiore eleganza sul petto, e l'espressione del viso è più teneramente dolce. Quei lineamenti sono di una delicatezza estrema; lo sguardo è soave e nella sua luce mitissima par che si specchi l'anima turbata dall' annunzio dell' angelo. Il gesto spontaneo e naturale accresce la espressione della meraviglia, che tanto potè in lei da farle abbandonare il libro caduto ai suoi piedi. Nulla turba la celeste calma di questa composizione, in cui le linee architettoniche elegantemente simmetriche e leggere, il paese tranquillo e ameno, l'aria di un azzurro diafano e luminoso sono in

PERUGINO - L'ANNUNZIATA, particolare della predella nella TRASFIGURAZIONE — Pin. com. di Perugia, Sala XVII, n. 5 — (Fig. 6).

perfetta armonia colla gentilezza dei volti, colla compostezza dei gesti, colle sottili vibrazioni del sentimento augusto e più che umano. Notevolissime le finezze di esecuzione, e fra le tante dipinture del Perugino può scegliersi, in ragione di confronto, la delicata figura della donzella che sostiene la Madonna infante nella predella di Fano, ove tutto è forbito, accurato, grazioso. Nelle due tavole è la stessa impronta vaga e gentile, le tinte son leggere e trasparenti in entrambe, e le luci e le ombre vi sono toccate con elegante parsimonia. Io desidero che il lettore dinanzi agli originali intraprenda da per sè l'esame e il confronto tra il quadro Ranieri e la predella di Fano, e vi osservi in tutti e due l'arte delicatissima delle sottili sfumature d'oro nei capelli delle figure e certi riflessi qua e là parcamente adoperati per formare i chiari a contrasto colle ombre nei panneggiamenti. È una particolarità che non deve sfuggire all' attento osservatore, perchè costituisce un nuovo ed efficace elemento di giudizio circa la paternità del quadro di cui si parla.

La figura dell' angelo è profondamente espressiva: ha lo sguardo intento mentre le labbra sembrano essersi chiuse allora allora al saluto angelico: una grazia naturale nei capelli spartiti al sommo del capo e spioventi in un' onda d'oro sugli omeri: efficace l'attitudine delle braccia strette al seno quasi a comprimere l'interna commozione dell' animo o dar segno di devota riverenza a Maria. È insomma una figura animata e gentile degna di far riscontro all' ineffabile dolcezza e all' ingenuo candore della Vergine. Chi ritenne che il quadro dovesse attribuirsi a Raffaello, guardò sopra tutto all' angelo di forme così squisite e di così soave espressione. Se non che è stato notato da altri che questa figura non è interamente bella perchè ha la gamba destra come infagottata nel manto. Or bene, se per lo più si prediligeva modellare l'angelo annunziante col piede scoperto, non è raro nello stesso Perugino trovarlo disegnato col manto che gli copre la gamba e il piede. Vedasi, per es. l' *Annunziata* della predella della *Trasfigurazione*, in cui è perfino eguale l'andamento delle pieghe. Del resto anche altri artefici mutarono talvolta il consueto motivo, e rappresentarono l'Angelo nel modo che si scorge nel dipinto Ranieri. Osservisi, per citarne uno, quello dell' *Annunciazione* del Bonfigli e Caporali nella nostra galleria (1).

Si guardi poi alla patina del dipinto Ranieri, la quale ha gli stessi caratteri che si osservano nella predella di Fano, e si guardi ancora alle lievi screpolature delle tinte che qui si vedono nelle figure dell' Angelo annunziante e della Madonna, e che si riscontrano tali e quali nel quadro che noi studiamo. È ben vero che la tavola di casa Ranieri apparisce un po' fiacca nel colore, ma scrutando il deterioramento che ha subito, specialmente in

---

il soggetto di una predella. Ciò fece Nicolò da Foligno per la magnifica e impressionante scena della *Pietà*, che svolta nel polittico di Gualdo Tadino, opera del 1471, venne da lui ripetuta nella predella del polittico di Bastia dipinto nel 1499 (Cat. *Mostra di arte antica ecc.*, Sala III, n. 9 e 10). A proposito dei quali dipinti è notevole, che l'Alunno, ormai vecchio, ripetendo nel 1499, il soggetto trattato 28 anni prima seppe renderlo anche più espressivo e tragicamente appassionato. Vedasi come egli abbia opportunamente collocato il braccio destro del Cristo sulla spalla della Vergine, e come questa invece di ricingere il collo di Gesù tenga la mano nervosamente aperta in atto di profonda disperazione. Gli anni passavano, ma per certi artefici il genio non si illanguidiva mai.

(1) Sala VIII, n. 4, 8.

alto, è facile convincersi che il dipinto condotto sopra leggerissima imprimitura fu per lungo tempo esposto alla luce solare, che abbassò la tonalità delle tinte facendole sensibilmente impallidire, lo che non sarebbe avvenuto se il quadro fosse stato custodito in ambiente fresco e nella penombra.

Ed è mestieri tener conto di tutto ciò, anche per la considerazione che l'abbassamento nella vivacità dei colori facilmente doveva verificarsi in un quadro condotto con tempera leggerissima. Il Perugino usò spesso nel colorire questa tecnica delicata. A non parlare degli affreschi e ricordando solo i quadri della nostra pinacoteca e della Mostra, affinchè tornino più facili al lettore i necessari confronti, io noto che quella trasparenza di colorito si osserva nella tavola a tempera a due faccie rappresentante l'una l'*Incoronazione della Vergine* e l'altra la *Crocifissione* (1), nella predella della *Trasfigurazione*, nel *S. Antonio* di Bettona, nel *S. Giacomo della Marca* dipinti su tela e va dicendo, mentre le tinte appariscono più forti in altre tavole dello stesso artefice, molte delle quali (ed è bene notarlo) hanno ricevuto l'opera di restauratori che le ricoprirono perfino di densa vernice.

Si allegherà ancora che la colorazione del portico nel quadro Ranieri è alquanto gialliccia, nè ha la vivezza e i risalti che si riscontrano in altre tavole del Perugino, ad es. nella predella di Fano, ed è vero: ma è vero altresì che lo stesso Vannucci colorì a quel modo la pietra anche in altri dipinti, fra i quali le *Nozze di Cana* e l'*Offerta di Cristo al tempio* già citate, oppure vi adoperò tinte così tenui che per l'opera del tempo hanno mutato la loro primitiva tonalità. L'uso di queste leggere imprimiture e di queste tinte alquanto opache fu comune agli artefici del tempo, di modo che si veggono adoperate di sovente dal Pinturicchio, da Tiberio di Assisi e da altri ancora. Chi esamina poi con scrupolosa diligenza il quadro Ranieri si accorge che in molte parti la tenuità dei colori non c'è, anzi la tinta è spessa e rilevata nella tunica e nel manto della Vergine e dell'Angelo.

Tutto ciò dimostra, secondo il parer mio, che il dipinto Ranieri deve essere attribuito al Perugino.

Non è questa l'opinione di alcuni cultori e intelligenti d'arte, antichi e moderni, i quali espressero la convinzione che l'opera dovesse esser data al giovine Raffaello. Niente d'impossibile, giacchè il Sanzio per assai tempo si fece imitatore del maestro. Ma basterà dire che il quadro Ranieri ha una squisita purezza nel disegno e molta soavità di espressione nelle figure per toglierlo al Perugino e darlo a Raffaello? Non sarebbe lo stesso che sostenere con aperta violazione della verità e con solenne ingiustizia che Pietro fu *goffo nell'arte*, e ripeter così la grave e strana accusa di Michelangelo quale ci riferisce il Vasari? Pur troppo colla facile instabilità della moda, vi sono critici che affettano un certo disprezzo o una certa noncuranza per il Vannucci; ma ad onta dei loro giudizi avventati, ad onta dei morti che tentano risuscitare, ad onta di ignoti o mediocri che vogliono esaltare, il Perugino resterà il sommo che fu ed è. La purezza del disegno e la soavità dell'espressione furono sue doti principalissime, ond'è che trovandole chiaramente dimostrate in un dipinto di battesimo incerto debbono esser ragione per attribuirglielo, non per negarglielo. Il quadro Ranieri ha tutta l'impronta delle pitture di Pietro, è legato a reminiscenze inconfutabili di altre sue opere, è armonico, delicato e gentile, dunque ha gli elementi necessari per riconoscerne il suo vero autore nel Perugino.

Io che pur sono profondo e schietto ammiratore di questo principe dell'arte italiana, non negherò che talvolta la sua stessa gentilezza e soavità, la sua maniera aristocratica e forbita e il suo misticismo possono aver nociuto ad una più gagliarda espressione, e generato una certa monotonia ne' suoi dipinti. Sono però ben lontano dal negare le divine qualità del suo genio, ed anzi dico che quell'osservazione deve derivare non da spirito critico, ma dalla semplice constatazione di un fatto. Il Perugino è così e non altrimenti: ecco il fatto. Ora quando si dice che tanta serenità e tanta angelica mitezza oscurarono e appannarono in lui effetti più profondi e impressioni più calde non si intende di muovergliene censura. Pietro non aveva obbligo di esaurire il ciclo dell'arte, nè si può ragionevolmente e onestamente chiedergli radicali trasformazioni nei suoi metodi da farlo uscire dall'orbita della sua idealità. Agl'inaspettati effetti, alle robuste e scintillanti figurazioni, alla forza dei coloriti, al balenio delle luci in contrasto con ombre talora impenetrabili, e ad un più vivo snodamento dei corpi attenderanno Leonardo, Michelangelo, Raffaello, il Veronese, il Tiziano e tanti altri. Egli resterà grande nella quiete maestosa delle sue figure estatiche ma pure, un po' fredde ma squisitamente gentili e pensose; resterà immortale per la calma visione de' suoi paesaggi, per le serene vibrazioni de' suoi orizzonti liberi e luminosi; e resterà insuperato per la vaghezza e trasparenza de' suoi colori.

Pietro ebbe la maschia tranquillità di un temperamento sano ed equilibrato. Volle raggiungere l'ideale proprio, e studiò le forme più acconce a significarlo, a renderlo vivo e parlante. In questa ricerca non sdegnò apprendere da chi poteva insegnargli qualche utile nozione dell'arte; ma tutto doveva servire ad un concetto fisso, determinato, splendente nella sua immaginazione

(1) Pinac. com., Sala XIII, n. 19 e Sala XIV, n. 22.

di artista. Non fu un tormentato nell'ansia delle novità, un ricercatore affannoso di effetti, un genio dominato da impressioni varie e passeggere. Guardate il suo volto! È alquanto rude, è immagine dell'artista che non piegherà, dell'uomo che sa di valere e perchè vale. Altri farà meglio di lui, non glie ne importa, ma nessuno farà come lui. L'astro della sua fama brillerà meno di un altro, ma avrà luce propria limpidissima e pura. A me par di vederlo nell'atto in cui collo sguardo meditativo e profondo scrutava il segreto delle sue composizioni così belle e così affascinanti. Era il segreto suo rivelantesi nella concezione del sublime senza artifizi, nella castigatezza del disegno e nella nobiltà dell'espressione. Il vario esisteva in lui, ma si aggirava intorno alla luce del suo ideale trionfante, che lo accompagnò nelle ore, spesso angosciose, della giovinezza, nei giorni della maturità, negli anni più tardi, e si spense con lui.

FOTOGRAFIA DAL LIBRO INVENTARI DI CASA RANIERI - Anno 1742.

Onde se taluno sostiene che il quadro, di cui si parla, fu opera di Raffaello, e se non vi sono sufficienti ragioni per escluderlo, bisogna dire che in quel dipinto v'è tutta l'anima del maestro e tutte le fiorite eleganze dell'arte sua. Ad ogni modo, a me pare che per togliere il quadro al Perugino e darlo al Sanzio, converrebbe assegnare a quest'ultimo anche la predella di Fano, come piacque ad alcuni critici. Nè questo è impossibile, giacchè se nel 1497, quando Pietro dipinse la grande tavola di S. Maria Nuova di Fano, l'Urbinate aveva 14 anni, non si è certi che nello stesso anno fosse dipinta la predella, che potrebbe appartenere ad una data posteriore. Certo le affinità sono grandi e i due lavori sembrano veramente usciti dalla stessa mano.

Ma che dire del giudizio di taluno, il quale, per ciò che sappiamo, vorrebbe attribuire il quadro a Giannicola Manni? Questo pittore rivelò qualità sue proprie, che non possono confondersi con quelle del maestro. Si esaminino le sue tavole, ad es. le quattro figure che si trovano nella nostra pinacoteca (1), il *Dio Padre* a lui

(1) Sala XVI, n. 15 e 31. Rappresentano la Maddalena con S. Sebastiano e la Madonna con S. Giovanni.

attribuito e forse a torto (1), la *Madonna col Bambino* tra i SS. Giacomo Apostolo e Francesco di Assisi (2), e si vedrà che il pittore pur mantenendosi nell'orbita dello stile peruginesco quanto all'attitudine delle figure, alle loro movenze ed all'aria dei volti, se ne discosta per un colorito alquanto crudo e di un impasto diverso da quello che si riscontra nelle tavole di Pietro. Nei quadri richiamati testè, si potrebbe dire che l'artefice ricordò anche troppo le figure del Perugino, ma nel ritrarle lavorò di artifizio, e si potrebbe aggiungere che la maggior forza delle tinte e il giuoco assai ardito dei chiaroscuri non intonano colla visione peruginesca dei volti. A me pare infatti che il Vannucci colorisse in quel modo terso e trasparente, perchè così ricercavano i sembianti da lui figurati e la dolce armonia dell'insieme. Paragonando i dipinti del maestro con quelli de' suoi discepoli, a colpo d'occhio si scorge in lui l'arte schietta e sincera giunta al massimo della propria organicità e negli altri la fredda imitazione, ligia alle inflessioni del maestro ma non organica in tutti i suoi elementi essenziali. Giannicola dunque, secondo il mio modestissimo avviso, piegò l'arte di Pietro a metodi alquanto nuovi, che discordavano dal tipo peruginesco, e specialmente non ritrasse l'adorabile finezza e soavità, di cui il maestro tanto si compiaceva. Il quadro che più si accosta alle qualità del Vannucci è l'*Ognissanti* eseguito nel 1507 (3). Qui si incontrano squisite preziosità di forma, ma aventi un carattere assai diverso da quelle, in cui il Perugino divenne eccellente. Si esamini ancora il gonfalone dipinto dal Manni per S. Domenico e la *Pietà* della Compagnia del Pianto nella Chiesa di S. Matteo a Perugia (4). Chi non vi scorge una mano assai meno leggera e un gusto alquanto grossolano privo delle leggiadrie che brillano nelle opere di Pietro? E proprio il Manni avrebbe lasciato un saggio inaspettato di tanta venustà, di tanta grazia, di tanta finezza e di tanto candore nell'*Annunziata* di casa Ranieri!

Vengo all'ultima ipotesi lanciata con una certa esitazione, ma pur lanciata, contro questo pregevole dipinto. Mario Labò scrisse: « E poi è veramente del Perugino la piccola *Annunciazione* del conte Ranieri? Al più, e non a torto, ella appare come una cosa delicata e fine, ma un

(1) *Ibid.*, n. 33.
(2) *Ibid.*, n. 13.
(3) Pinac. com., Sala XVI, n. 30.
(4) Mostra di arte antica, Sala X, n. 8 e 11.

po' debole ed inconsistente. E tal debolezza non meraviglierà troppo chi siasi accorto che questa *Annunziata*, con ogni probabilità, è niente più che una discreta falsificazione del 1830 » (1).

Anzi tutto, è facile rilevare nello scritto del Labò una certa contraddizione circa il giudizio dato sulle qualità del dipinto, chiamato *cosa delicata e fine* e poi *debole e inconsistente*, anzi tanto inconsistente e debole da potersi a mala pena chiamare una *discreta* falsificazione del 1830. Anche la data dunque! E dalla data incominciamo. Il Labò conosce benissimo che in quegli anni vi fu come un rifiorire di studi sui nostri quattrocentisti, e si ebbero quindi molte opere imitate dall'antico. Senz'altre ricerche e senza domandar nulla a nessuno, ma forse trovandosi in compagnia di qualche altro critico che la pensava a quel modo, fece scoccare il dardo prendendo di mira l'anno 1830 per la *discreta* falsificazione. Or bene sbarazziamoci subito di questa data, che sarebbe come il centro del bersaglio, a cui ha mirato il Labò. Quella data è puramente fantastica, anzi diremo cervellotica, e può dimostrarsi con documenti. A prescindere da alcune, per quanto vaghe indicazioni, che del quadro fecero antichi scrittori del settecento o de' primi dell'ottocento, si trova che il quadro esisteva presso la nobile e illustre famiglia durante la vita del conte Costantino Ranieri morto nel 1742. Gli eredi compilarono allora un inventario che si custodisce nell'archivio Ranieri (2) e così intitolato: « *Inventario di tutti e singoli mobili, massarie, grasce, semoventi, scritture e libri ritrovati dopo la morte del fu nobil sig. conte Costantino Ranieri* ». In questo documento autentico, di cui diamo la riproduzione fotografica, il quadro è così descritto: « *Un quadro con cornice tutta dorata alto piedi 1, oncie 6, e largo piedi 1, oncie 4 rappresentante la Santissima Annunziata* ». Il soggetto è quello e le misure sono esattissime (3).

Dunque si ha la prova dell'esistenza del quadro presso i conti Ranieri circa un secolo prima di quel famoso anno 1830 con tanta disinvoltura fissato nella cronologia del Labò. E non basta perchè dai vecchi di famiglia per costante tradizione fu più volte narrato, che il dipinto si trovava presso di lei da secoli, e che l'attribuzione ne era stata fatta al Perugino o al giovine Raffaello.

Ora risalendo, ce lo consentirà il Labò, verso il secolo XVII (giacchè il quadro, stando anche alla sola prova diretta di quel documento, esisteva in casa Ranieri prima della metà del 700), trova egli che si avesse a quel tempo il gusto di contraffare delicatissimi dipinti antichi caduti quasi in dispregio dopo le frascherie, le esagerazioni e le movimentate scene del seicento? E chi si curava di quelle finezze allora? Basta leggere i libri dell'epoca per vedere che si andava in estasi magari dinanzi alle contorsioni, ai manierismi e acrobatismi di un pittore moderno, anche volgare, e non si degnavano di uno sguardo le cose più belle, squisite e leggiadre della rinascenza. A che contraffare autori, metodi, scuole e dipinti passati di moda, dei quali non si sentiva più il pregio, e si gettavano da un canto, oppure si coprivano di calce e di intonaco, o si demolivano barbaramente per mettere al loro posto altari *rococò* o per aprire porte e finestre? Tanto lavoro difficile, assiduo, paziente si sarebbe follemente sprecato. Ma poi, nel seicento dov'era la mano leggera capace di tracciare con tanta sicurezza linee così sottili e delicate e impadronirsi di una tecnica così ardua, nella quale non era punto esercitata? E chi aveva allora quel tocco felice, che in pochi tratti magistrali riusciva a fermare nelle tavole e negli affreschi un'idea, un sentimento, un gesto espressivo, uno sguardo vivo ed eloquente? E chi possedeva quel garbo elegantissimo, quella grazia spontanea e quella sapiente moderazione, che tenne lontani gli artefici del 400 e della prima metà del 500 dalla mania dello strafare e dal pericolo delle goffaggini, dei coloriti pesanti, delle ombre crude, dei corpi aggomitolati in scorci impossibili, dei

(1) *La Mostra di antica arte umbra a Perugia, 1907*, Torino, Grafica editrice politecnica.

(2) Tit. LIV, tomo unico, n. 1.

(3) Ciò sarà manifesto a chi voglia procedere alla misurazione del quadro, sapendo che il piede constava di cm. 36 e 35 millimetri, e l'oncia di cm. 3.33. Che poi si trovasse un quadro del Perugino presso i nobili conti Ranieri si spiega facilmente anzitutto perchè quasi tutte le famiglie patrizie del tempo avevano fatto a gara nel commettere o a Pietro o a Raffaello o ad altro insigne artefice opere di molta importanza per le loro cappelle o per le loro private gallerie, e in secondo luogo perchè dagl'inventari risulta che i conti Ranieri possedevano altri quadri di pregio non comune rappresentanti soggetti sacri e profani, magnifici ritratti di personaggi illustri, mobili artistici e preziose memorie di famiglia, (Cfr. ORSINI *Guida di Perugia* edita nel 1784, *Agg.* pag. 8. Vedi la stessa *Guida* a pag. 26, e *Memorie Mss. di* ANTONIO BRIZI *sulla nob. famiglia Ranieri di Perugia*; SIEPI, *Descrizione di Perugia*, ecc.). Nel secolo XV e XVI la casa dei conti Ranieri fu tra le più illustri di Perugia e d'Italia. Essa discende dai signori della Fratta, che vi si trovavano fin dal 970 e dal celebre marchese Ranieri. Dalla famiglia uscì poi quel Ruggero Cane, che fu congiunto e amicissimo di Braccio da Montone, e si mostrò nel 1412 strenuo difensore della repubblica veneta contro gli Ungari. Egli sposò in prime nozze Donna Marzia Colonna nipote di Martino V, ed in seconde Altavilla degli Ubaldini conti della Carda e d'Apecchio, da cui nacque un figlio di nome Costantino che ebbe per moglie Pantasilea Farnese figlia di Ranuccio, entrambi sepolti nella Cappella Ranieri di S. Pietro a Perugia (Cfr. per le memorie dei conti Ranieri, il recente lavoro dell'esimio dott. G. Perugi archivista di Stato a Venezia, dal titolo: *Notizie generali della nobil famiglia Ranieri e de' suoi feudi*, Roma, Tip. coop. Leonina, 1906).

muscoli rigonfi e delle nudità profuse senza criterio e senza discernimento estetico in qualunque composizione?

In fatto poi di falsificazioni ognuno deve ammettere che oggi soltanto quest'arte ha raggiunto un grado di perfezione degna certo di miglior causa. Ma anch'oggi sarebbe possibile ottenere con un artificio qualsiasi le impronte dell'antichità d'una tavola, quali resultano da certe caratteristiche screpolature delle tinte del quadro Ranieri? E come s'ha da credere che si desse *allora* un saggio di falsificazione così ben riuscito, e si potesse imprestare ai colori freschi e recenti una patina così esattamente eguale per tonalità e consistenza a quella di un quadro autentico, e poi fare che le tinte si disseccassero e che il loro splendore si abbassasse a quel modo? Bastava forse l'uso di una vecchia tavola, anche popolata di tarli, per compiere in breve tempo una così sapiente contraffazione? Ciò sembrerebbe impossibile oggi, e figuriamoci tre secoli fa, in pieno seicento, quando, torniamo a ripeterlo, dopo tante cure, dopo tanti tentativi, dopo tanti strattagemmi e frodi, il quadro falsificato non si sarebbe trovato da vendere! Che si procacci oggidì con ogni sottile industria il trucco dei bronzi, delle tele, dei marmi e delle terre cotte si capisce: si vuole l'antico, si paga caro, e se non c'è, bisogna inventarlo. Ma altri erano i tempi d'allora.

Si riconosca pure, come noi riconosciamo, che l'arte dei secoli XVII e XVIII ai molti difetti unì pregi incontestabili, tra i quali lo studio delle prospettive. Si riconosca altresì che non era poi tutta colpa di quegli artefici se si sbizzarrivano nei cartocci, negli svolazzi, nei contrasti inaspettati, nelle tinte cariche e nelle ombre taglienti, perchè l'arte della rinascenza (bisogna pur convenirne) era riuscita talvolta un po' fredda e uniforme; lo spontaneo e fluido colorito aveva delle velature un po' troppo languide; le composizioni risultavano prive di movimento nelle figure, e quindi il genio, dal secolo XVI in poi, cercò e tentò nuove vie, onde fu cara agli artefici la pittura alquanto teatrale e macchinosa. Certo è che il gusto si rinnovò, e il libertinaggio della fantasia, che così può chiamarsi, allontanò gli artisti dal vero per darli in braccio al più stravagante e artifizioso manierismo. E se nel volgere del 700 la critica volle piegare lo sguardo riverente al passato, non fu per notare e riprodurre le bellezze del secolo XV e delle fiorenti scuole dell'arte italiana a quel tempo. Soltanto il classico antico tornò di moda, ma sposandosi al grottesco delle più strane composizioni. L'intendente d'arte apprezzava e lodava senza fine la riproduzione affastellata e caotica delle Terme di Diocleziano, del Mausoleo di Cecilia Metella, del Foro Traiano, del tempio della Fortuna prenestina o di qualsiasi altro rudero di veneranda antichità, scene tutte rallegrate dalla vista di un lago, in cui il Tiepoletto schizzava le sue adorabili macchiette di pescatori. Il Mantegna, Raffaello, Correggio, Paolo veronese, il Tintoretto passavano sotto le forche caudine delle copie ricercatissime del Batoni, del Creti, del Piazzetta e via dicendo. Questo il gusto e l'andazzo di allora, di modo che si pensava a tutt'altro che a modulare con tenui pennelli e con tinte morbide i motivi pittorici dei nostri quattrocentisti.

Conchiudendo, il dipinto Ranieri ha tutti i caratteri del quadro originale, e apparisce condotto senza le esitazioni e le pedanterie dei copisti e dei contraffattori. È opera di un maestro cui sorrideva l'incantesimo di alti ideali, e la cui mano con estrema facilità, con garbo ineffabile e con purezza di stile obbediva alle serene concezioni del bello e al lampo della fantasia. Fra quei caratteri si osserva la mirabile fusione dei colori, la limpidezza dei tratti, la cura di ogni particolare, che dà al dipinto il sapore di una elegante miniatura, e sopra tutto vi si scorge quella felice euritmia, che fu dote eccelsa di Pietro Perugino.

O. SCALVANTI.

## Raphaël a l'Exposition de Pérouse [1]

Nous ne prétendons pas prouver ici par le détail ce que nous avançons: il faudrait pour cela tout un petit volume, que nous publierons un peu plus tard, le plus tôt possible. Notre but actuel est d'attirer seulement l'attention sur une thèse que les amis de Raphaël devront traiter non par l'indifférence, mais par une vérification sérieuse.

L'Exposition d'art ombrien de Pérouse et la pinacothèque municipale qui en fait partie possèdent à l'heure actuelle quatre cadres qui renferment onze compositions distinctes, plus ou moins méconnues, exécutées par Raphaël, les unes d'après ses propres dessins, les autres d'après ceux de son maître, mais toutes de sa propre main.

Ces ouvrages sont au musée:

La *Vierge au livre* (salle XVII, n. 14 de la pinacothèque de Pérouse), qui, dans le catalogue, porte la mention: « opera attribuita a Raffaello ».

La *Piété* avec des anges, et deux médaillons représentant la *Madeleine* et un autre *saint martyr*: « opera attribuita a Raffaello » (salle XVII, n. 13).

Le *Christ sur la croix entre la Vierge et Saint*

---

(1) La Redazione, per la libertà che crede di lasciare ai propri collaboratori, pur facendo riserva sulla tesi e le ipotesi di questo e d'altri articoli, è lieta tuttavia di pubblicarli e pel nome degli autori e per la deferenza che a loro è meritamente dovuta.

*Jean* (salle XVII, n. 21). D'après le catalogue: « *Gesù crocefisso e le Marie,* opera attribuita a Pompeo Cocchi ».

Le *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* peinture du revers du tableau précedent; non indiquée dans le catalogue.

A l'Exposition:

Cinq compositions distinctes: la *Nativité de Marie,* la *Présentation au temple,* le *Mariage de la Vierge,* l'*Annonciation* et l'*Assomption,* formant la prédelle d'une *Vierge* du Perugino de S. Maria Nuova de Fano.

Ces onze ouvrages ne sont pas tous d'égale valeur, mais ils sont de la *main* de Raphaël.

Qu'il nous soit permis d'abord, pour rendre nos affirmations moins surprenantes, de rappeler nos études antérieures et même, avant tout, de montrer que notre situation vis-à-vis des ouvrages de la jeunesse de Raphaël n'est sans précédent.

Il y a trente et quelques années, les œuvres de la jeunesse de Rembrandt n'étaient guère connues. On en comptait cinq ou six, et l'on arrivait tout de suite à la *Leçon d'anatomie* de la Haye. Il existait, dans les musées et les collections particulières, une cinquantaine de tableaux « trop inférieurs » aux œuvres célèbres de Rembrandt pour que l'idée pût venir à personne de les restituer au maître. On les attribuait dédaigneusement au médiocre graveur Van Vliet ou à l' « École » ou à des « imitateurs » de Rembrandt Quand le D.r W. Bode les attribua au maître lui-même, quelques-uns acquiescèrent à son idée; la plupart protestèrent: « Comment ose-t'on prêter à l'auteur de la *Ronde de Unit*, des *Syndics*, du *Bon Samaritain*, des *Pélerins d'Emmaüs,* d'aussi misérables petite choses? » La vérité finit cependant par triompher, et aujourd'hui la féconde jeunesse du maître est devenue un objet d'étude dont nul ne songe à nier le grand intérêt pour la connaissance du développement du génial artiste.

Il en sera de même avec Raphaël. Le scepticisme des premiers jours disparaîtra peu-à-peu quand on s'apercevra que les œuvres méconnues de la jeunesse de Raphaël forment avec ses œuvres connues une chaîne dont les anneaux, de grandeur et de valeur inégale, se rattachent pourtant logiquement les uns aux autres. L'heure n'est pas encore venue. Pour le moment, nous avons à notre actif des approbations fort encourageantes, mais peu nombreuses. Faute d'une publication en volume de nos travaux sur l'art italien, dont quelques-uns remontent loin et ont été cités, par exemple, dans le *Lionardo da Vinci* d'Eugine Müntz, maint historien d'art auquel nous ne pouvous pas demander qu'il se mette à la recherche de nos travaux dans de vieilles revues est tenté de nous considérer comme un nouveau venu, pour ne pas dire un novice, dans le domaine de l'art italien. Voilà pourquoi, passant sous silence celles de nos études qui furent seulement esthétiques (ce qui ne veut pas dire inutiles, car la saine appréciation des œuvres d'art est la base même de l'histoire de l'art), nous rappellerons quelques attributions formulées par nous sur certains auvrages dans ces dernidères années. Cela ne nous écartera pas de notre sujet, puisqu'il s'agira d'œuvres attribuables au maître d'Urbino.

Il y a six ans, après de longues études antérieures sur les œuvres de Raphaël rencontrées au cours de nombreux vorsages pendant lesquels la jeunesse du maître nous avait plus spécialement attiré, nous avons attribué à Raphaël la *Monaca* du palais Pitti. Nous n'avons pas, à cette époque, pubblié notre opinion, mais nous en avons fait part à M. le Com.r Ridolfi, alors directeur des musées de Florence, qui venait précisément de publier et qui nous communiqua un savant article dans lequel, entr'autres choses, il montrait le peu de fondement des attributions proposées pour ce chef d'œuvre, et concluait qu'en attendant l'exhumation d'un document d'archives, le mieux était de conserver sur le cadre de ce portrait le nom de Lionardo da Vinci.

A la même époque, nous avions remarqué l'erreur singulière, encore aujord'hui universellement acceptée comme une vérité, d'après laquelle le portrait de Raphaël par lui-même du musée des Uffizi aurait été exécuté en 1506, lors d'un retour du maître à Urbino, alors qu'un examen attentif montre le modèle un adolescent de seze ans et dans l'exécution une timidité, un emploi des ombres en hachures, par exemple, qui ne se trouvent plus qu'à un faible degré dans les portraits de 1505.

A la même époque, aussi, nous avions affirmé que la pseudo-*Fornarina* des Uffizi, malgré l'opinion de Morelli, ne pouvait pas être l'œuvre de Sebastiano del Piombo. Mais le catalogne du musée et le cartouche du tableau indiquaient encore Raphaël comme l'auteur de ce chef-d'œuvre; nous n'avions donc pas cru nécessaire, en ce moment-là, de publier nos idées à ce sujet.

En 1904, nous avons raconté dans la *Revue de l'Art ancien et moderne* comment, après examen d'un *Ritratto di giovinetto* du palais Pitti, jusque là attribué à Francia, mais sur le cartouche duquel M. Corrado Ricci, directeur des musées de Florence, venait de faire mettre l'attribution: « Raffaello? », nous avions acquis la conviction qu'il s'agissait réellement d'une œuvre du jeune maître, chronologiquement placée — à cause de son exécution — entre l'autoportrait des Uffizi et les portraits des *Doni* et de la *Gravida* du palais Pitti; plus près, néanmoins, de ces derniers; comment, guidé par des considérations de costume, de type, de paysage, d'exécution et de mise en page, nous avions constaté, le même jour, que le *Portrait d'homme* du palais Pitti attribué à Francia devait avoir été peint à la même époque par Raphaël et représenter un parent du giovinetto; comment, le même jour encore, nous avions reconnu le *Portrait de femme* de la Tribune des Uffizi attribué à Mantegna comme étant celui de la femme du précédent, portrait exécuté aussi, à la même époque, par Raphaël; comment, ensuite, nous avions appris que les deux époux étaient déjà identifiés sous les noms de Guidobaldo d'Urbino et de la duchesse Eli-

sabetta; comment, enfin, persuadé, pour des raisons de ressemblance physique et d'âge, que le giovinetto devait être Francesco-Maria, fïsl de la sœur des duc et adopté par lui, nous avions, trouvé la parfaite vérification de notre idée en recherchant dans le fonds urbinate de la Bibliothèque vaticane les portraits en miniature du jeune homme. De sorte que ces effigies, dont le seul examen nous avait fait conclure qu'elles etaient toutes les trois de la main de Raphaël et qu'elles représentaient trois membres d'une même famille, se trouvaient être, par une incontestable vérification *a posteriori*, trois membres de la famille des protecteurs de Raphaël.

Ayant constaté, lors d'une autre visite à Florence en 1903-1904, que le cartouche de la pseudo-*Fornarina* de la Tribune ne portait plus le nom de Raphaël, qui avait été remplacé par celui de Sebastiano del Piombo, je me promis de profiter d'un voyage à Berlin pour vérifierce que me disaient déjà les photographies, à savoir, qu'il n'y a entre la *Dorothée* du musée de Berlin et la pseudo-*Fornarina* de la Tribune que des ressemblances superficielles. En mai 1905, j'écrivis, à Berlin même, en présence de la *Dorothée*, un article qui parut quelques mois plus tard dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, et dont voici un bref résumé. La pseudo-*Fornarina* ne peut, en aucune façon, être l'œuvre de l'auteur de la *Dorothée*, artiste dont l'exécution, même quand il a essayé de la modifier, est toujours *vénitienne, large, molle* (dans le bon sens du mot); elle doit être rendue a Raphaël, dont elle a tous les caractères: exécution exstraordinairement solide, par touches très fines entrecroisées, modelé sculptural, soin minutieux du détail, fourrure dont les poils sont tracés comme avec la pointe d'une aiguille, cheveux faits avec une habileté incomparable, que Lionardo seul a pu atteindre (1).

Il n'est peut être pas inutile d'ajouter ici que nous n'avons jamais cessé d'attribuer à Raphaël le *Portrait d'une jeune femme inconnue*, que l'on cherche à lui retirer; mais qui offre, dans les chairs, par exemple, le genre d'exécution si spécial, par fines touches entrecroisées, déjà signalé par nous dans les ouvrages de la première moitié de la carrière de Raphaëel.

En 1907, dans la Revue *Les Arts*, aprés avoir minutieusement étudié *de près* ce tableau, placé un peu trop haut pour être bien vu, nous avons affirmé que le *Portrait d'Inghirami* du palais Pitti est bien, comme on l'avait dit, une copie faite dans l'atelier de Raphaël d'après l'original authentique longtemps conservé au schâteau de Volterra; mais une copie dans laquelle la tête entière est de la propre main de Raphaël.

Jusqu'à présent, il s'est agi de portrait; occupons nous de compositions.

Au printemps de 1905 prendant une tourneé d'Europe destinée, entr'autres choses, à nous permettre de revoir tous les tabeaux des frères Van Eyck, sur lesquels nous écrivions un travail d'ensemble, nous profitâmes de l'occasion pour étudier attentivement, au point de vue de l'exécution tant du paysage que des chairs et des draperies, les quatre *Vierges* authentiques de Raphaël conservées au musée de Berlin et tous les autres ouvrages du maître que nous pouvions rencontrer sur notre route. Cela nous familiarisa davantage avec l'exécution du maître, notamment au point de vue du paysage, dans lequel Raphaël, presque dès le début, imite superficiellement Perugino, mais non sans conserver des caractères bien personnels qui, une fois remarqués, ne peuvent plus être méconnus. Or, au musée de Vienne, non loin de la *Vierge avec l'enfant dans une pratrie,* de Raphaël, nous aperçûmes deux petits ouvrages de « Perugino » et, au bout d'un instant d'examen, nous écrivîmes sur un cahier de notes: « *Saint Jérôme* et *Baptême du Christ* de Perugino. Les deux paysages sont de la *main* de Raphaël ». Peu de jours après, au musée de Münich, pressé de rentrer après plus de dix semaines d'un voyage très fatigant, nous notâmes en courant le fait, évident pour nous, que les deux paysages d'un *Baptême du Christ* et d'une *Résurrection* étaient aussi de la *main* de Raphaël.

En mai 1906, visitant la National gallery, nous y avons aperçu un petit *Baptême du Christ* dont, au premier coup d'œil, le paysage, avec son ciel d'une finesse et d'une profondeur admirables, dignes de Corot, nous parut être, sans contestation possible, l'œuvre de Raphaël. La composition et le dessin des figures faisaient songer immédiatement à Perugino. Pourtant, l'exécution des chairs, empâtée (non pas fortement, mais nettement) ressemblait fort peu à l'exécution plus mince, avec hachures faites comme à la plume dans les ombres, qui caracterise Perugino. La comparaison avec le *Songe d'un Chevalier*, placé à deux pas de là, fut tout-à-fait instructive. Sans doute, dans ce dernier petit bijou, il y avait plus de grâce et d'élégance, une composition beaucoup plus parfaite et plus simple; mais, au degré près, c'étaient les mêmes qualités de modelé, la même suoplesse dans les chairs et dans les plis des vêtements, bref, la même *exécution*, la même *main*. Ajoutons que le ciel du *Baptême du Christ* dépassait de beaucoup en finesse et en profondeur celui du *Songe du Chevalier*.

Cextableau, entré à la National gallery depuis douze ans, était « attribué à Perugino »; mais il devait être rendu a Raphaël, cela ne faisait pour nous aucun doute. Nous fûmes amené tout naturellement à étudier l'un après l'autre tous les ouvrages de Raphaël que renferment les galeries anglaises publiques ou privées, plus spécialement les œuvres du premier temps; les trois *Vierges* de lord Ellesmere; la grande et la petite *Vierge*-Cooper; la *Crucifixion*-Mond; le *St. Nicolas de Tolentino* de la collection de sir Fred.

(1) Par une curieuse inadvertance, le bibliographe de l'*Arte*, qui a bien voulu rendre compte de notre étude, nous reproche d'avoir mal choisi, avec la *Dorothée* (qui, selon lui, ne serait pas suffisamment probante), notre point de comparaison. Il oublie que c'est Morelli lui-même qui avait choisi la *Dorothée* pour « prouver » que la pseudo-*Fornarina* est de la même main!

Cook, à Richmond; le *St. François* et le *St. Antoine* de Dulwich College; puis enfin des ouvrages conservés beaucoup plus loin de Londres: la *Marche au Calvaire,* à lord Plymouth et la *Prédication de saint-Jean,* à lord Lansdowne.

Nous n'avons pas pu réussir à voir, à cause de l'âge très avancé et de l'état de santé de la proprietaire (M.me Burdett Conts, décidée depuis) le *Christ au Jardin* qui faisait partie de la prédelle du tableau d'autel peint en 1505 pour les religieuses de S. Antonio de Pérouse; ni, à cause de la distance, la *Pietà*, aujourd'hui à Boston, qui appartenait à la même prédelle; ni, enfin, faute d'être encore allé en Portugal, l'autre fragment, conservé au musée de Lisbone, de la prédelle du *Couronnement de St. Nicolas de Tolentino,* tableau disparu depuis la fin du XVIIIe siècle. Mais ces petites lacunes n'avaient pas grande importance pour l'étude de la facture des œuvres de jeunesse de Raphaël, puisque les trois compositions en question faisaient partie de prédelles dont d'autres fragments existaient.

Un critique anglais nous avait fait remarquer que le tableau de la National gallery était depuis longtemps signalé comme une simple copie — quelques-uns disaient même une copie moderne! — d'un des trois fragments, aujourd'hui conservés au musée de Rouen, de la prédelle d'une *Ascension* commandée à Perugino en 1496 pour San Pietro de Pérouse; à quoi nous avions répondu que c'était une copie de la propre main de Raphaël. Toutefois, si certain que nous fussions de la justesse de notre réponse, surtout après la tournée dans les collections anglaises, nous ne croyons pas être dispensé d'aller étudier la prédelle. Nous l'avions vue longtemps auparavant; un nouvel examen était indispensable.

Notre voyage à Roum fut plein de révélations que nous n'aurions même pas songé à espérer. Après examen, il se trouva:

1.° Que dans les trois parties de cette prédelle, le paysage était entièrement de la *main* de Perugino.

2.° Que, dans la première composition de la prédelle — l'*Adoration des mages* — l'exécution, fine, délicate, mince comme une aquarelle dans les chairs, très peu empâtée, avec les « oeil » caractéristiques des plis dans les vêtements, était à peu près entièrement de la *main* de Perugino; tout au plus pouvait-on-soupçonner la main de Raphaël dans deux Mages debout du premier plan et peut-être deux bergers du second.

3.° Que, dans la *Résurrection,* le Christ et les deux personnages du second plan portaient la marque de l'exécution de Perugino, tandis que les six dormeurs du premier plan étaient exécutés, si non exclusivement, au moins pour la plus grande partie, par Raphaël.

4.° Que, dans le *Baptême du Christ*, presque absolument identique à celui de Londres non pour la couleur mais pour la composition, les figures, dessinées sans doute par Perugino, etaient *entièrement* de la *main* de Raphäel.

5.° Que le tableau de Londres était supérieur à celui de Rouen à tous les points de vue, notamment en ce qui concernait la légèreté des ombres dans les figures, et aussi la beauté du paysage, plus solidement construit dans les terrains, et d'un ton de ciel encore plus distingué.

La prédelle de Rouen avec sa mise un contact et un contraste des deux exécutions, celle du maître et celle de l'élève, était un merveilleux criterium dont l'utilité ne pouvait manquer de se faire sentir dans nos recherches ultérieures.

Parti de France au début de juin dernier avec l'intention de voir ou de revoir, en un nouveau voyager tous les Raphaël d'Europe, noux avions pris note de tous les ouvrages authentiques méconou discutés que nous aurions à étudier.

Etant donné l'examen des photographies de la prédelle du tableau de S. Maria Nuova de Fano, nous avions mis cette dernière ville dans notre itinéraire. Mais nous passâmes d'abord par Rome, où nous trouvâmes des traces non équivoques de l'exécution de Raphaël non seulement dans les authentiques *Misteri,* prédelle du *Couronnement de la Vierge,* mais encore dans le trois *Saints* en buste provenant des pilastres de l'*Ascension* de San Pietro de Pérouse; puis, arrivé à Pérouse, nous vérifiâmes que, comme celà était probable, les cinq autres figures de *Saints* conservées dans la sacristie de San Pietro avaient aussi été exécutées par Raphaël, bien entendu sur des desséns de son maître.

L'objection à prévoir était celle-ci: — Comment peut-on supposer que Raphaël soit pour quelque chose dans une oeuvre commandée en 1496, alors qu'à cette date il n'était âgé que de treize à quatorze ans?

La réponse n'est pas moins simple que l'objection. Nous avons maintes fois observé que les discussions proviennent généralement d'un malentendu; et que le malentendu lui-même provient d'un sous-entendu inconscient. Dans le cas actuel, voici en quoi consiste le sous-entendu: « un tableau *commandé* en 1496 doit avoir été *éxécuté* en 1496 ». On oublie que Perugino, inexact comme peu d'artistes le sont, faisait attendre cinq ans, dix ans, quinze ans, quelquefois même toujours, l'exécution de ses commandes. Il n'est donc nullement contradictoire de dire que Raphaël a pu exécuter, après son arrivée à Pérouse, ces petits ouvrages commandés pue d'années avant. Tout le monde admet que Raphaël était chez Perugino en 1499; il n'est pas défendu de supposer que son entrée dans l'atelier du maître — soit à Pérouse, soit, peut-être a Florence — ait eu lieu plus tôt, malgré l'opinion d'un grand critique: Morelli. Mais peu importe pour le moment.

La présence de la prédelle de Fano à l'Exposition de l'art ombrien nous a épargné le voyage dans cette petite ville éloignée des chemins de passage. Que la prédelle ait été dessinée par Perugino, cela n'est pas douteux, pusque les dessins de deux

de ces compositions existent encore. Mais que le jeune Raphaël ait peint la prédelle d'après ces dessins, cela n'est pas douteux non plus. En effet, d'une part, il y a entie les dessins et les peintures certaines differences caractéristiques, par exemple, les draperies assouplies, les « oeils » des plis moins marqués dans les peintures; d'autre part, on ne trouve aucune différence entre l'exécutions *libre* et *empâtée* de la prédelle de Fano et la facture *libre* et *empâtée* de la prédelle *I misteri* du Vatican.

L'objection chronologique réapparaît, plus forte, à propos de la prédelle de Fano, car le tableau auquel elle appartient a été non pas commandé, mais *terminé* en 1497, comme le prouve la date inscrite sur le tableau. Mais, ici encore, de ce que le *tableau* fut exécuté en 1497, il n'est pas permis de concluve, que nécessairement, la *prédelle* ait été exécutée à la même date; et l'identité d'éxécution de deux prédelles dont l'une, celle du Vatican, est authentiquement de Raphaël, prouve que l'autre est aussi de lui.

Mais, nous dira-t-on, qu'est-ce qui prouve que Raphaël n'aurait pas imité à s'y méprendre, dans ses *misteri,* la facture employée par Perugino dans la prédelle de Fano?

Nous répondrons que l'hypothèse est trop compliquée pour être vraie. On ne peut admettre que Perugino ait employé, *une fois en sa vie*, dans la prédelle de Fano, une exécution si libre, si aisée et si parfaite, à laquelle il aurait ensuite renoncé *pour toujours;* tandis que son élève, la lui ayant empruntée, aurait continué à s'en servir dans le *Sposalizio* de Milan, dans le *St. Michel* et le *St. Georges* du Louvre, etc. etc.

Nous avions dit, au début, que nous voulions seulement attirer l'attention sur les oeuvres, de jeunesse de Raphaël, et nous voilà en train de traiter la question à fond. Ayons le courage d'interrompre la discussion, et arrivons aux peintures de la pinacothèque elle-même.

*La Vierge au livre* du musée de Pérouse porte, sans contestation possible, toutes les marques de l'execution de Raphaël. Sans donte, elle est beaucoup trop vernie, ce qui lui ôte une grande partie de sa finesse au point de vue de la couleur. De plus, elle est en mauvais état; les chairs, sourtout celles de l'enfant, sont toutes craquelées, la draperie est pleine d'élevures, dont quelques unes très menaçantes, qui la font ressembler à une carte géographique en relief; certains éclats de peinture, tombés depuis longtemps, ont laissé, le long de la joue de la *Vierge* et aussi de celle de l'enfant, des crevasses étroites qui en rendent les contours en apparence durs; enfin, sur le front de la Vierge, au-dessus du sourcil gauche, il s'était formé jadit une petite élevure dont la moitié est tombée, dont l'autre moitié tombera un jour ou l'autre. Cette élevure n'avait, en tout, que 8 à 9 mm. de longueur sur 1 mm. de largeur; mais ce n'est pas une raison pour ne pas essayer de consolider la moitié qui en reste. Une oeuvre authentique de Raphaël est un trésor assez rare et assez précieux pour qu'on ait le devoir d'en assurer la conservations par les procédés les mieux appropriés et les plus prudents. Nous avons toujours été de ceux qui disent qu'on ne doit *jamais retoucher* les chefs-d'oeuvre; mais qu'il faut les garantir le plus longtemps possible contre la destruction; de même qu'en architecture il faut non pas reconstruire les ruines, mais les consolider pour les empêcher de tomber. Ceci soit dit sans vouloir blâmer ceux qui aiment et respectent les œuvres d'art au point de ne pas voulois y toucher, dans la crainte de leur faire plus de mal que de bien.

La *Vierge au livre* du musée de Pérouse est certainement antérieure à la *Vierge* Conestabile de l'Ermitage; elle estcertainement postérieure á la *Vierge au livre* (Vierge Solly) et à deux autres du musée de Berlin, où l'influence péruginesque est encore très-visible. On pourrait donc proposer pour elle, comme date d'exécution probable, l'année 1502, d'après les idées actuelles. Mais Raphaël fut sans doute encore plus précoce qu'on ne l'a dit... Au moins certains faits, que nous vérifierons plus tard, semblent-ils rendre nécessaire cette supposition. En attendant la solution définitive de problème, contentons-nous de le mentionner en passant.

Nous ne pouvons pas nous résoudre à faire entrer dans le groupe-Raphaël le *Père éternel entouré d'anges* du musée de Pérouse —. Il nous semble évident que l'origine de cet ouvrage est un dessin de la main de Raphaël; mais il nous semble non moins certain que son exécution trop détaillée, vue par le petit côté, n'est ni celle de Raphaël, ni celle d'aucun des élèves qui auraient pu travailler sous sa direction immédiate. S'il a existé réellement un *Père éternel,* semblable à celui-ci pour la composition, comme couronnement de la *Mise au tombeau* de 1507, conservée aujourd'hui au musée Borghese, le tableau du musée de Pérouse ne peut en être qu'une copie postérieure. On a parlé d'imitation moderne; mais une pareille supposition est insoutenable. Il s'agit d'une copie ancienne.

Le catalogue du musée de Pérouse, nous l'avons dit, donne comme « opera attribuita a Raffaello » une prédelle à trois sujets représentant, au centre, une *Pietà,* et des deux côtés, une sainte dans un médaillon circulaire. Pendant les premières semaines de notre séjour à Pérouse, nous avions été un peu déconcerté par l'aspect de cette détrempe, qui rappelle plutôt les tonalités claires de la fresque. Aucunautre des petits ouvrages de Raphaël ne nous avait donné une impression analogue. C'est pourquoi, à première vue, nous nous étions demandé quel élève, quel condisciple, quel proche imitateur de Raphaël avait pu créer ce remarquable ouvrage. La difficulté était d'en nommer un qui fût capable de réaliser d'aussi belles qualités, de construire, notamment, un corps de Christ avec tant de solidité et de maitrise. Procédant instinctivement par éli-

mination, nous avions écarté l'un après l'autre tous les noms qui nous venaient à l'esprit. Un beau jour, — et c'est par là que nous aurions dû commencer, — nous avons examiné de très-près, et même à la loupe, l'exécution de ces trois petites peintures.

La conclusion n'a pas tardé à se présenter d'elle-même. Par l'exécution libre, riche et empâtée, par la relation exacte de chaque coup de pinceau avec la forme qu'il voulait traduire, ces trois compositions, aussi fortes que délicates, aussi habiles que naïves, décelaient non-seulement l'esprit de Raphaël, mais sa propre main. Nous le disons avec une conviction absolue, cette prédelle doit être considérée comme l'oeuvre du jeune maître, qui l'exécuta peut-être lors de son séjour de 1505 à Pérouse, sans dout avant d'entreprendre la fresque de San Severo: à moins qu'on ne suppose toutefois, ce qui est peut-être encore plus probable, qu'il l'aurait exécutée en même temps que le *Couronnement de la Vierge* et les *Misteri* du Vatican.

Pour finir, il nous paraît nécessaire de restituer encore a Raphaël un petit ouvrage — deux petits ouvrages, devrions-nous dire, puisque le panneau est peint des deux côtés, qui se trouve actuellement en pénitence au musée de Pérouse, dans un coin, à l'ombre protectrice du grand retable de Pinturicchio.

Ces deux peintures sont dans le plus triste état, très salies, lamentablement vernies, avec des plaques de couleur tombées.

Nous avons eu, par hasard — ou par une habitude invétérée — l'idée d'examiner la composition de ce panneau tournée vers les visiteurs: une *Crucifixion* avec la Vierge et St. Jean. De loin, ce n'était qu'une tache confuse et jaunâtre: de près, tout changeait: l'éxécution des figures était libre, rapide, empâtée; le modelé en était souple, l'expression vivante. C'était, en un mot *l'écriture* de Raphaël!

Nous nous sommes aperçu alors seulement, que le tableautin tournait sur des gonds, et qu'avonsnous vu sur l'autre face? Un *Christ mort sur les genoux de la Vierge,* reproduction, non sans de notables variantes, du groupe central de la petite *Pietà* aujourd'hui conservée à Boston dans le musée de M.me Gardner! Nous ne connaissons ce tableau que par la reproduction, mais il en existe précisément une copie au musée de Pérouse, dans une salle vonisie. Avoir reconnu l'« écriture » de Raphaël sur un panneau et trouver ensuite, exécutée de même, sur la face postérieure, une reproduction presque identique d'une oeuvre de Raphaël, n'était-ce pas là une confirmation singulièrement précieuse de notre attribution?

Nous prions les amis de Raphaël de ne pas rejeter *a priori* toutes les assertions énoncées dans le présent travail. Nous les prions aussi, à supposer que notre prière soit nécessaire, de ne pas nous croire sur parole; mais d'aller vérifier sur place le bien-fondé ou le mal fondé de nos affirmations.

E. Durand-Gréville.

## Le opere di Gentile da Fabriano
### alla Mostra d'Arte Antica Umbra

Fra i quadri di Gentile da Fabriano che figurano nella Pinacoteca di Perugia e nell'annessa Mostra d'Antica Arte Umbra tiene indubbiamente il posto d'onore un dipinto inviato dal *Museo Civico di Pisa,* appartenente alla Pia Casa di Misericordia di quella città.

Di esso diede notizie nell'*Umbria* del 10 giugno 1898 il prof. Oscar Scalvanti, che ritenne esser pervenuto il quadro alla Pia Casa nel secolo XVI, dalla liberalità di « uno dei molti donatori che accrebbero notevolmente il patrimonio dell'Istituto ».

Rappresenta la Vergine sedente su un basso cuscino intessuto d'oro, in atto d'adorare il Bambino che le giace disteso sulle ginocchia. La Madonna, col capo lievemente reclinato sulla sinistra, è avvolta in un ampio manto di color azzurro che il tempo ha cangiato in una tinta quasi nera; sui bordi ricamati corre una leggenda in caratteri gotici che porta quasi per intero le parole dell'Ave Maria; i lembi inferiori del manto a larghe pieghe disposti coprono completamente i piedi della figura, mentre nella parte superiore si raccolgono a mo' di cappuccio intorno al capo, lasciando appena intravedere una sottile linea della capigliatura d'un biondo chiaro. S'apre poi brevemente in tondo sul petto, donde sporge la veste ricamata d'oro. Le braccia incrociate sul petto mostrano parte delle maniche pur esse ricamate d'oro, e le mani piuttosto grandi, dalle dita lunghe, sottili ed aristocraticamente affusolate sono conserte in attitudine di pia adorazione. Nel nimbo d'oro a rilievo di grandi proporzioni, è tracciato a bulino in caratteri d'imitazione orientale, d'incerta lettura, il nome dell'autore.

Il Bambino disteso, come s'è detto, in grembo alla Vergine, è quasi nudo, avendo appena coperti l'addome e gli inguini da un lieve velo trasparente e bianco. Anche il nimbo aureo di questa figura è notevolmente ampio, e si presenta, come l'altro in pieno prospetto, anzichè di scorcio. Il viso del Pargolo è rivolto verso la madre, nei cui sguardi s'incontrano quelli di lui in soave atto di tenerezza. Giace il putto su un breve tappeto orientale, nel cui bordo spicca in caratteri arabi il motto:

*La illahi ila allah* (1).

(1) *Non v'è altro Dio all'infuori di Dio.* Debbo l'interpetrazione di questa leggenda alla squisita cortesia dell'illustre Max Herz-Bey, Direttore del Museo di Kairo. Questa stessa leggenda torna a figurar poi nel nimbo che corona il capo della Vergine nella Adorazione dei Re Magi del fabrianese ch'è nell'Accademia di Belle Arti a Firenze.

Lo sfondo del quadro è costituito da un tappeto di color rosso « bordeaux », che il tempo ha reso di tinte più cariche.

Inquadra la tavola una stretta cornice di color oscuro, e di assai semplice fattura. Ottimo è lo stato di conservazione di quest'opera, di cui non è stata mai revocata in dubbio l'attribuzione a Gentile.

***

Pure attribuita al maestro da Fabriano è una anconetta inviata alla Mostra dalla Pinacoteca

di quella città, anconetta che con felice intuizione scoprì sotto una brutta ridipintura secentesca il comm. Adolfo Venturi.

Entro una cornice gotica dorata a forma di cuspide, posante su colonnine salienti a spirale, sormontata da ampi fiorami intagliati, è su fondo d'oro la figura della Vergine sedente, col bimbo sul braccio sinistro, circondata da serafini, e adorata dai SS. Giovanni Battista e Giacomo Maggiore inginocchiati ai suoi piedi; il Battista addita colla destra il divino Infante e nella sinistra porta il consueto cartello; S. Giacomo invece ha nella sinistra un bastone e colla destra regge un libro poggiato sul ginocchio destro. Il manto che dal capo della Madonna scende ad avvolgerle tutta la persona è di colore azzurro tendente al verde, ed aprendosi sullo scollo lascia apparir la veste di color rosso; mentre il Pargolo quasi nudo non ha che la gamba sinistra coperta da un tessuto d'oro. Colla mano sinistra stringe un piccolo uccello, mentre la madre colla destra gli porge un fiore. Il nimbo della Vergine reca le parole: AVE MARIA GRATIA. Il manto del Battista è di color ciliegio chiaro foderato verde, da cui sporge sull'omero destro la tradizionale veste di capra; quello di S. Giacomo invece è di color verde e la veste di color ciliegio chiaro ed ha nei punti di luce una tinta di giallo forte come di limone; sul riquadro della base torna la leggenda AVE MARIA GRATIA, fiancheggiata da stemmi per corrosione divenuti irriconoscibili.

Una accurata osservazione della tavola, così nell'insieme come ne' particolari della fattura, ne fa subito rilevare la differenza grandissima delle opere di Gentile, e induce meraviglia come un critico della competenza e della sagacia di Adolfo Venturi abbia potuto avvicinarla ai lavori del fabrianese, di cui non dimostra nè i caratteri tecnici nè l'artistica perfezione. Ma più spontaneo sorge invece il ricordo de' dipinti de' quattrocentisti ritardatari fiorentini, contemporanei di Gentile, e in ispecie di *Bicci di Lorenzo* (1).

***

Nella Pinacoteca poi di Perugia, annessa alla Mostra, è una tavola cuspidata, forse la parte centrale di un trittico, proveniente dalla Chiesa di S. Domenico, assai rovinata dal tempo e malamente restaurata. Rappresenta la Vergine sedente su un trono d'oro ricco di finissima ornamentazione gotica della maniera più tarda (in cui torna di frequente il particolare decorativo della vescica di pesce); è vestita di un manto bleu che le copre il capo a guisa di cappuccio e scende ad avvolgerle la persona, aprendosi sul petto, donde appare la veste di color rosso ciliegio. Ha sulle ginocchia il bambino seduto quasi nudo e colla mano sinistra dalle dita lunghe ed affusolate gli porge un melagrano. Dietro il trono e sui bracciali di esso spirano piante di rose, che salgono sugli steli sottili e fitti a coronare la spalliera del trono. Il nimbo aureo

(1) G. Poggi nel suo articolo intitolato: « Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo » (*Rivista d'arte*, 1907, Maggio-Giugno, p. 85-87) dimostra, come il quadro si riconnette all'arte di Bicci di Lorenzo e pubblica la riproduzione di una tavola di Bicci (Galleria di Parma, Sala XXII, n. 4565, la quale imita grossolanamente la Madonna del Polittico Quaratesi (Londra, Buckingham Palace).

della Madonna reca in lettere gotiche la leggenda: *Ave Maria Gratia Plena Dominus Tecum Bened.* Un fermaglio d'oro a rilievo le adorna il sommo del petto. Nel nimbo del Pargolo è più volte ripetuto il monogramma del nome di Cristo XPS.

In basso sono sette piccoli angeli cantanti che recano un lungo cartello ov'è tracciata con note musicali la leggenda:

REGINA CELI LETARE
QUIA QUEM MERUISTI PORTARE ALLELUJA
RESURREXIT SICUT DIXIT ALLELUJA

le prime parole cioè dell'inno pasquale che sostituisce nella festa pasquale il saluto angelico.

Sullo sfondo aureo del quadro si scorgono come incise a bulino figure d'angeli o serafini volanti.

Ha questo dipinto tutte le caratteristiche che contraddistinguono i lavori di Gentile, così nelle fattezze delle figure, come nelle tonalità e nell'armonica fusione delle tinte; la figura però del Pargolo è stata evidentemente ritoccata.

Lo studio anche di questo quadro, sebbene in parte sciupato da cattivi restauri e dall'opera del tempo mostra subito la differenza grande che corre tra esso e l'altro pur qui descritto attribuito erroneamente a Gentile, mentre per l'esecuzione e pe' caratteri fondamentali si ricollega intimamente al primo de' dipinti che abbiamo studiati e insieme ad esso rappresenta un prezioso saggio della perfezione tecnica e dell'arte del fabrianese nella collezione perugina; entrambe però queste opere non reggono al confronto dell'altra dello stesso Maestro che si ammira nella Pinacoteca Civica di Pisa e che ha, se non altro, il vantaggio di non aver subiti restauri.

WALTER BOMBE.

## Armi ed armature

### alla Mostra d'antica arte umbra

GHINO di Matteo di Baldoglio, originario da Montone, appartenne alle milizie di Braccio Fortebraccio, e, per il suo valore, fu preso in tanta considerazione e benevolenza dal capitano che questi gli tenne a battesimo un figliuolo. Da allora il Baldoglio fu chiamato Bracceschi, dando così origine a questo casato nel secolo XV.

All'epoca delle fazioni, la famiglia Bracceschi fu costretta a esulare da Perugia; ma, ritornata in patria, resse importanti ed onorevoli uffici e fu ascritta al Patriziato.

L'attuale conte Pio Meniconi Bracceschi cortesemente consentì che venissero esposte le armi e le armature esistenti nell'antico palazzo di Castel del Piano (Perugia), ove si conservano anche molte ed importantissime memorie di quella il-

A. B.

lustre famiglia. Di queste armi si descrivono solamente quelle che per originalità, vetustà e finezza di lavoro furono giudicate di maggior pregio.

Esse non portano marche o contromarche di fabbriche, e perciò si ritiene che siano state lavorate a Perugia da artefici di non comune abilità.

Le armi da fuoco invece, alcune veramente stupende, hanno marche e contromarche estere, e così pure le lame delle spade e dei pugnali; non sono state perciò illustrate, non appartenendo esse a fabbriche umbre.

Arditi e valorosi, devono essere stati i Bracceschi nei tornei, come ne fanno fede queste armature, alcune delle quali lavorate con lusso.

Dopo ciò, eccone la descrizione:

*A* — Partigiana a lama diritta e conica con due costole nel mezzo a due ali luneggiate. Appartiene al secolo XV ed è esemplare raro.

Il ferro è lungo cm. 103, ed ha manico antico autentico, privo di marca.

*B* — Alabarda d'alfiere d'artiglieria del secolo XVI. Anche essa è esemplare raro.

Quest'alabarda, con tre punte dalla parte opposta alla falce, serviva come rampone per dilaniare le carni dopo avere strappato colle stesse punte le armature di metallo di dosso all'avversario, o anche per lacerare le difese di cuoio e di grossa pelle di cui andavano vestiti i soldati. Era pure usata come arma da botta. Reca la marca di una croce su di un cuore; marca che figura nella tavola IV della guida del raccoglitore ed amatore di armi antiche del Comm. I. Gelli (Hoepli). Non si conosce però a quale armaiolo appartenga.

*C* — Borgognotta o celata da torneo a becco di passero, con visiera triplamente mobile e occhiera traforata a stella, e crestata sulla nuca. Appartiene al XV secolo.

*D* — Celata da guerra con maschera e gorgiera. È questa un tipo raro italiano del secolo XIV.

*E* — Borgognotta simile a quella descritta alla lettera *C*. E qui ci cade in acconcio di notare che queste borgognotte sono molto pesanti e fatte in modo che il rocchetto della lancia dell'avversario non trovi facilmente presa su di esse. Infatti, la visiera o ventaglia è molto sporgente ed ha un becco volto in alto per difendere le aperture orizzontali, in corrispondenza degli occhi.

*C.* *D.* *E.*

*F.* *G.* *H.*

Solamente dal lato destro della ventaglia vi è la rosetta formata da nove fori, per agevolare la respirazione. Le borgognotte da guerra o da battaglia sono leggere; sulla ventaglia vi sono larghi fori per vedervi liberamente e sulla vista (parte superiore della visiera) due paraocchi per difesa dalla pioggia e dai raggi solari, come si osserva in quella descritta alla lettera *D*.

*F* — Morione aguzzo a profilo arcuato e decorato di nastri cesellati con trofei militari e

medaglioni figurati. Bellissimo lavoro italiano della fine del secolo XVI o principio del XVII.

*G* — Spallaccio d'armatura della fine del XV secolo, riccamente bulinato e scolpito a trofei e figure.

*H* — Celata alla Borgognotta (specie d'*armet a mezail*), con gorgiera e visiera faldata e stellata. È tipo semi-alemanno della fine del XV secolo.

*I* — Petto e schienale d'armatura con parte di panciera, bulinati ad arabeschi.

È lavoro italiano molto fine dei primi del XVI secolo. Non si riscontra in esso alcuna marca, assomiglia molto ai lavori di Pompeo della Chiesa armaiuolo milanese di quell'epoca.

*L* — Scudo a forma di rotella (*rondelle*) decorato in 14 scomparti bulinati e cesellati, con figure allegoriche alla fortuna militare, ed arabeschi nell'orlo.

La sagoma è convessa, munita di 12 nervature: manca la punta dell'umbone.

Si ritiene lavoro veneziano della fine del XVI secolo.

In uno degli scomparti è figurato un re avente alla sua sinistra una targa colle lettere *A. R.*

In altro un guerriero sopra un drago che colla destra tiene un'asta o spada attraversata da una targa recante le lettere *C. S.*, di forma molto più piccola delle precedenti.

In altro scomparto, è un guerriero contornato da trofei d'armi, fra cui un tamburo e una celata, un triregno papale, ecc. Lo stesso guerriero colla mano sinistra sostiene una targa colle lettere *C. O.* della forma delle precedenti.

*I.*

*L.*

Altro scomparto ha rabeschi e targa con le lettere *C. O.*, come nell'altra rappresentazione.

Nella parte interna esiste ancora la striscia di cuoio che serviva per reggere lo scudo col braccio e la mano sinistra.

Intorno al bordo cordonato dello scudo sono dei fori che servivano per fissarvi forse una frangia di ornamento.

*M.* *N.*

La ricchezza e l'eleganza del lavoro fa supporre che dovesse servire esclusivamente per tornei: reca tracce di colpi di spada o di lancia.

*M.* — Mazza d'armi italiana, a sei coste in forma di delfini. Il manico è cilindrico con treccia a rilievo sull'impugnatura. È del secolo XV, senza marca. È lunga cm. 62 e pesa chilogrammi 1.550.

*N.* — Altra mazza con ricca cesellatura, manico cilindrico rabescato, terminante a spirale nell'impugnatura con pomo sferico.

È anche questa senza marca e appartiene al principio del XVI secolo: è lunga cm. 68 e pesa chilogrammi 1.500.

Il tempo e lo spazio non mi hanno consentito una più minuta e completa descrizione di questa raccolta; ma gli amatori anche dalle mie semplici e disadorne parole avranno compreso trattarsi di una collezione di notevole importanza.

C. CAPPELLI.

## L'antico rilievo topografico del territorio perugino misurato e disegnato dal p. Ignazio Danti [1]

*(Continuazione e fine vedi fasc. 5-6).*

TORNANDO a quanto si disse, delle cinque descrizioni dei castelli del territorio Perugino, la prima è, come vedemmo, un elenco (del 1305) dei più forti castelli, atti a ricevere per scopo di difesa, un potestà e una guarnigione militare; la seconda, la terza e la quarta, sono rispettivamente del 1380, 1428 e 1429, e tutte e tre figurano nel vol. primo dei *Documenti di storia perugina,* pubblicati dal compianto Ariodante Fabretti.

L'elenco del 1380 ha il maggior valore e ci è d'uopo riprodurlo. È pubblicato a pag. 89 del libro del Fabretti e trae la sua origine da una deliberazione dei Priori, colla quale si ordina una vera e propria descrizione dei castelli. (*Statuerunt quod describantur hic omnia castra, omnes ville et omnia loca que quomodolibet reperiuntur nunc esse aut esse debere in comitatu et districtu civitatis Perusij*). A siffatto ufficio viene deputato il notaio stesso delle Riformanze, Simone del fu ser Giacomo di Porta Sole; e ser Simone lo adempie, sia consultando i vecchi libri, sia interrogando i cittadini più anziani e più degni di fede. I castelli sono enumerati porta per porta, cioè Rione per Rione, perchè ogni *Porta,* era in fondo un Rione, cioè una *Regione* della città: e ad ogni Rione andava annessa una cospicua parte di territorio, come sua naturale zona di influenza economica, giurisdizionale e militare.

Sulla mia carta apparisce ben distinto questo elenco o rassegna. Un'asterisco in rosso, come dissi, segna sulla carta dantiana del 1577, tutti i castelli enumerati nella rassegna del 1380.

(1) Con la continuazione dell'interessante studio del nostro valoroso collaboratore A. Bellucci, diamo anche la carta topografica già promessa. I lettori saranno grati del bel dono al ch: prof. Bellucci, come noi gli siamo grati: anche perchè essa serve di evidente illustrazione alla memoria. Egli, intelligente ordinatore della sezione di Topografia antica, nella nostra Mostra, si ebbe già per questo suo lavoro, in una lettera da Lysaker del 14 ottobre 1903, elogi da Fridjof Nansen che giudicò la carta Dantiana *a fine reproduction of the map of Ignazio Danti.*

N. d. R.

In rosso è pur segnato il perimetro territoriale che ebbe Perugia allora, e le divisioni rionali del contado, annesse a ciascun Rione.

Ognuno può agevolmente, colla carta sotto occhio, riscontrare in un istante quello che fu oggetto di lungo studio e di paziente industria.

**Rassegna del 1380.**

I. — *Porta S. Susanna.*
Castello di Passignano.
» Monte Petriolo.
» Andria.
» Monte di Fontignano.
» Monte Colognolo.
» Corciano.
» Castiglione dei figli di Fosco.
» Montale.
» Piegaro.
» Gaichi o Gaiche.
» San Mariano.
» Montemelino.
» Paciano.
» Agello.
» Mugnano.
» Ospedale di Fontignano.
» Mongiovino.
» Vernazano.
» San Savino del Lago.
» Pietrafitta.
» Poggio delle Corti.
» Greppoleschieto.
» San Biagio della Valle.
» Fratte di S. Andrea.
» San Martino dei Colli.
» Bagnaia.
» Castiglione della Valle.
» Pratalanza.
» Mandoleto.
» Vecchio (vieto).
» Castiglione chiugino.
Villa di San Manno.
» Pieve Caina.
» San Lomeo e di Monte Frondoso.
» Chiugiana.
» San Sisto.
» Montesperello.
» Calcinaia.
» Pieve Tiviana.
» Valiano di S. Fiorenzo.
» Lacugnano.
» delle Macerate.
» San Feliziano del Lago.
» Zocco.
» Santa Lucia dei Colli.
» Monte Ruffiano.
» Sant'Arcangelo.
» Isola maggiore.
» Isola Polvese.
» Tuoro e Biazano.
» Collazone.
» Rantella.
» Borgo nuovo.
» Fontana.
» Pilonico.
» Fratta delle Corgne (Rocca delle Corgne).
» Monte Gete.
» Calisciano.
» Pian di Carpine.
» Pillo.
» Fratta Zocarella.
» Catone.
» Cervasciano.

II. — *Porta Eburnea.*
Castello di Compignano.
» Panicale.
» Cibottola.
» Spina.
» delle Masse.
» Pila.
» Poggio di Pila.
» Piano di Pila.
» Santa Maria dei Cerreti.
» Sant'Apollinnare.
» Monte Ubiano.
Villa della Badiola di Valle Uberto.
» di Poggio Aquilone.
» S. Pietro in Sigillo.
» Montelagello.
» Miliano.
» delle Sibille.

III. *Porta S. Pietro.*
Castello di Papiano.
» Deruta.
» Marsciano.
» Leone.
» Torgiano.
» Cerqueto.
» delle Forme.
» Morcella.
» Grifone.
» Sant'Ellera.
» Olmeto.
» Villa Nova.
» Sant'Enea.
» S. Martino in colle.
» S. Martino del fico.
» S. Martino in campo.
» S. Fortunato.
» Santa Maria Rossa.
» San Nicola di Cella.
» Sant'Angelo di Cella.
» San Valentino.
Villa di San Cristoforo di Piscille.
» Campo.
» Santa Croce di S. Giovanni.
» San Vittorino.
» Vestriciano.
» Monte del Corno.
» San Giuliano.
» Santa Maria della Fonte.
» San Giovanni di Bonegio.
» San Cipriano di Bonegio.
» Sant'Angelo di Cappella.
» Sant'Andrea d'Agliano.
» Sant'Angelo d'Agliano.
» Colliante.
» San Montano.
» Candione.
» Pozzale.
» Ponte nuovo.
» San Cristoforo di Cella.
» Piano di Monte Nero.
» delle Fratte di Azzone.

IV. — *Porta Sole.*
Castello di Fratta Cordicesca.
» Monte l'Abate.
» Colle Vecchio.
» Arne.
» Columella.
» Casa Castalda.
» Colle Mencio.
» Poggio Sant'Ercolano.
» Castiglione dei Figli di Atto.
» Fossato.
» Sigillo.
» Ramazzano.
» Poggio Gualdo.
Villa di Santa Maria di Pitignano.
» Pieve Ripa.
» Vitiana.
» Pretola.
» Spedalicchio.
» Colle Strada.
Villa Nuova di Colle.
» di Ponte Valleceppi.
» Civitella d'Arna.
» Sant'Emiliano dalla Ripa.
» Sant'Egidio dei Pianaioli.
» Santa Maria di Villagemine.
» Santa Croce di Villagemine.
Villa di Casaparia e Ponte S. Giovanni.
» Casoli e Ponte Felcino.
» Sant'Egidio di Colle.
» Colle Sasso.
» San Damiano.
» Lupaccione.
» Piagge di Campo.
» Compresseto.
» Colle Albero.
» S. Giustino d'Arne.
» delle Gualtiere.
» Compegno.

V. — *Porta di Sant'Angelo.*
Castello di Montone.
» della Fratta dei figli d'Uberto (Umbertide).
» Monesteolo (o Monestevole).
» Monte nero.
» Morlesco.
» Ponte Pattolo.
» Civitella Benizone.
» Pietramelina.
» Rigone.
» Poggio Begno.
» Migiana dei Marchesi (o Megianello).
» Santa Giuliana.
» Castiglione l'Abbate.
» Preitino.
» Castiglione Ugolino (o del Piano di Ronzano).
» Piano di Ronzano.
» Romegio.
» Antignolla.
» Monte Alto.
» Ascagnano.
» Preggio.
» Colle Tauleno.
» Capocavallo.
» Mantignana Superiore.
» Mantignana Inferiore.
Villa di San Marco.
» S. Maria di rivo Cenerente.
» Orfeto di Montepaciano.
» Maria dei Gatti.
» Calisciana.
» Fratticciola di Monte Acuto.
» Galera.
» San Giuliano.
» Pieve Cicaleto.
» Valensina.
» Costa di S. Giovanni.
» Monte Bagnolo.
» S. Lorenzo della Rabatta.
» Colle di S. Savino.
» Pogliolo.
» Pitignano.
» Valle Capraia.
» Monte Acutello.
» S. Maria di Banchiscarione.
» Cordigliano.
» Coceto.
» Pieve San Sebastiano.
» Vicolo.
» Polgeto.
» Solfagnano.
» Pieve San Quirico.
» Porzocco.
» Colognola.
» Megiana di Monte Tezio.
» Megiana di Monte Malbe.
» San Pietro in Priete.
» Colle San Cristoforo.
» Pantano.
» Pieve Petroria.
» Canneto.
» Gricignano (o anche San Gricignano).
» Monte Pietroso.
» Bellona.
» Petrignano.
» Racchiusole.
» dei Creti o (Bastita di Crete).
» Valle Luparia.
» Tisciana.
» Lisciano.
» Fiume della Crocicchia (o anche Fiume).
» Treceno.
» San Polo.
» Sportacciano.
» dei Capraia.
» Reschio.
» Centua.
» del Pulvicione.
» dei Foschi.
» San Marino.
» San Feliziano.
» del Rio.
» Casamanza.
» Fonticchio.
» Bagnolo.
» Borgo Aguglione.
» Catrano.
(Ant. Archivio Perugino Annali, Decemvirali o Riformanze, anno 1380, fol. 154 et seq.).

I castelli, le ville e le parrocchie segnate nel documento del 1380, ma che non si rinvengono nelle carta dantiana, sono le seguenti: Vernazano, San Biagio della Valle, Fratte di S. Andrea, Pratalanza, Calcinaia, Pieve Tiviana, Valiano di S. Fiorenzo, S. Lucia dei Colli, Collazone, Borgo Nuovo, Monte Gete, Calisciana, Pillo, Fratta Zocarella, Catone, Cervasciano, | S. Maria dei Cerreti, S. Pietro in Sigillo, Villa delle Sibille, | Castel Grifone, S. Cristoforo di Piscille, Campo, S. Giuliano, S. Maria della Fonte, S. Andrea e S. Angelo d'agliano, Colliante, S. Montano, Candione, Pozzale, S. Cristoforo di Cella, Fratte di Azzone, | Fratta Cordicesca, Colle Tecchio, Arne, Castiglione dei figli di Atto, Poggio Gualdo, S. Maria di Pitignano, Villanova di Colle, S. Egidio dei Pianaiuoli, S. Maria e S. Croce di Villagemine, S. Egidio di Colle, Colle Sasso, S. Damiano, Lupaccione, Piagge di Campo, Le Gualtiere | Poggio Begno, Piano di Ronzano, S. Maria di Rivo Cenerente, S. Orfeto di Montepaciano, S. Maria dei Gatti, Pieve di Cicaleto, Costa di S. Giovanni, S. Lorenzo della Rabatta, Colle di S. Savino, Pogliolo, Pitignano, S. Maria di Banchiscarione, Cordigliano, Pieve S. Sebastiano e Pieve S. Quirico, Porzocco, Colognola, S. Pietro in Periche, S. Cristoforo, Pieve Petroria, Monte Pietroso, Bellona, Petrignano, Valle Luparia, Tisciana, S. Polo, Centua, Pulviccione, Foschi, S. Marino, S. Feliziano, Rio, Casamanza, Fonticchio, Bagnolo, Borgo Aguglione. Di più, Panicale posto in Porta Eburnea, deve essere un errore, perchè si trova in Porta S. Susanna (1).

Il Danti, disegnando, due secoli dopo, la sua magnifica carta, non ha potuto e voluto tener conto di ogni parrocchia, di ogni minima località: nè tutte quelle importanti nel 1380 per il Comune Perugino, avranno poi seguitato ad avere la stessa importanza. Forse alcune erano già smantellate e distrutte con proibizione di riedificarle: altre erano già abbandonate per cattive condizioni climatiche: così si capisce meglio come di alcune, non riportate da lui, si veggano, anche oggi, antichi ruderi. Nelle linee e nella estensione fondamentale *il perimetro* però del territorio ha variato ben poco tra il 1380 e il 1577. Questo è l'importante.

Invece fra l'elenco del 1380 e il Protocollo Belforti, che è del secolo XVIII, del quale non riporto in fine l'indice, le concordanze sono maggiori; il che prova sempre meglio che il celebre cosmografo se non ha obbedito a criteri di estetica cartografica, certamente ha seguito

(1) Potrebbe darsi che nel Rione di Porta Eburnea abbia un dì esistito *un altro Panicale*, distrutto più tardi. Gli sarebbe accaduta la stessa cosa che al *Lizzanum* di cui trovo menzione in una dotta comunicazione del dott. V. Santi negli atti della R. Deputazione di storia patria per Modena (gennaio 1903).

criteri distributivi ed elettivi diversi. Suo precipuo scopo fu quello di rendere sulla carta nitidamente, il territorio, senza farlo sopraccarico e ingombro, e secondo una sua propria misurazione. Al Danti, matematico e artista e non incaricato di una commissione amministrativa o politica dai Priori, non doveva e non poteva premere che la rassegna dei luoghi riuscisse *scrupolosamente* compiuta. Suo scopo era disegnare una carta, non procedere ad un elenco enumerativo (1). Di più, una certa nitidezza gradevole all'occhio, non doveva dispiacere a lui artista e fine disegnatore, disceso di una generazione di artisti. La stessa mappa del territorio Perugino Ignazio Danti, per commissione dei Priori, aveva disegnato e dipinto, opportuna decorazione, nella volta di una cospicua sala del priorale Palazzo, in una delle loggie vaticane, e sembra anche in una sala della celebre villa di Caprarola.

Per manchevole conoscenza dell'argomento mi era stato suggerito di segnare con altri colori, altre divisioni, come per es. il contado e il distretto. Ma nei documenti non è dato vedere la differenza fra l'uno e l'altro: e, come opina P. Santini vere e proprie partizioni amministrative sono Rioni, Sestieri etc.

Le altre due rassegne del 1428 e del 1429 appartengono alla istituzione dei così detti *Capitani del Contado*; istituzione politica e militare Perugina, che fra altro, ebbe lo scopo di tenere saldamente unito e soggetto a Perugia il suo antico territorio.

Ma da queste due rassegne, se non appare mutato il perimetro del territorio comunale, appare certamente alterata la distribuzione dei castelli fra i cinque Rioni: o meglio, la distribuzione dei castelli non è più topografica e locale come l'antica, ma sembra fatta con ben diversi criteri che dovevano rispondere ai fini della nuova istituzione.

Per dare una prova di questa asserzione, mi farò, per brevità, ad esaminare solo le *varianti* che si trovano, esaminando il territorio assegnato al Rione di Porta Sant' Angelo. Prendendo come *punto di confronto* la descrizione del 1380, si ha prima di tutto che non combinano le qualifiche edilizie e censuarie di Castelli e di Ville, fra quella e la descrizione per es. del 1428. Hanno nella seconda il nome di *castelli* i seguenti paesi, segnati solo come *ville* nella prima:

Fratticiola di Monte Acuto.
Galera.
San Giuliano.
Pieve di Cicaleto.
Colle di San Savino.
Polgeto.
Megiana di Monte Malbe.
Canneto.
San Polo.
Sportacciano.

**Porta S. Angelo** - *Varianti.* — Mancano nella descrizione del 1380, per il Rione di P. S. Angelo (perchè situati in altri rioni), i seguenti vocaboli, che figurano invece in quella del 1428 nel medesimo rione:

Villa di Compresso.
Castello di Monte Fontegiano.
» Antria.
» Monte Colognola.
» Monte Ruffiano.
» Passignano.
Villa delle Cornie.
Castello di Vernazzano.
Villa delle Fratte dei Bicci.
Villa di Tuoro e di Biazano.
Villa di Borghetto.

Mancano invece nella seconda (1428), per il rione di Porta S. Angelo, le seguenti 38 località, che nella prima (1380) si trovano assegnate (e vi appartengono per località e situazione) al rione di Porta S. Angelo, mentre nella seconda sono attribuite (forse per ragioni militari o fiscali) ad altri rioni:

Castello di Montenero.
» Morlesco.
» Ponte Pattolo.
» Civitella Benizone.
» Pietramelina.
» Poggio Begno.
« Castiglione l'Abate.
» Piano di Ronzano.
» Monte Alto.
» Ascagnano.
» Colle Taulena.
» Mantignana Superiore.
Villa di Monte Bagnolo.
» Pogliolo.
» Pitignano.
» Valle Capraia.
» Monte Acutello.
» Cordigliano.
» Pieve S. Sebastiano.
» Vicolo.
» Solfagnano.
» Pieve San Quirico.
» Porzocco.
» Megiana di Monte Tezio.
» Valle Luparia.
» Fiume delle Crocicchie.
» Capraia.
» Reschio.
» Pulviccione.
» dei Foschi.
» San Marino.
» San Feliziano.
» del Rio.
» Casamanza.
» Fonticchio.
» Bagnolo.
» Borgo Agiglione.
» Catrano.

La terza descrizione è del 1429: leggesi nello stesso volume dei *Documenti Perugini* di Ariodante Fabretti, a pagina 180 e seguenti, e non contiene in sostanza nulla di diverso dalla seconda. L'apparente diversità, fra la somma totale di *centonovantanove* e di *duecento* fra la 2ª e la 3ª, nel mio specchietto finale, dipende solo dal fatto

---

(1) Un'altra prova che questo sia avvenuto la trovo in una pubblicazione del Dott. E. Sol, *Les Archives Episcopales de Pérouse*, A. Picard Paris e D. Terese, Perugia, 1903, dove nell'inventario delle memorie sulle più antiche chiese, trovo ricordati castelli come S. Croce di Villa Gemine, Pitignano, Pulviccione, Calisciana, Banco Schiarone, Monte Bagnolo, etc. colle loro date dal 1110 al 1361, non ricordati nella carta dantiana, ma rammemorati nella rassegna del 1380.

che nella seconda (1428), è dato come un solo castello quello di *S. Ercolano* e delle *Pieve di Compresseto,* mentre nella terza (1429) essi sono segnati come due castelli distinti. Questa ultima descrizione è composta nell'occasione in cui nel 30 del settembre 1429 si aggiungono nuove attribuzioni ai *Capitani del Contado*: o meglio si disciplina più compiutamente la materia della loro giurisdizione, che in sostanza consisteva nel curare l'obbedienza dei villici a Santa Madre Chiesa e al *presente* Stato di Perugia, nell'evitare le discordie, le brighe, gli assembramenti e i tumulti; nel tener d'occhio i riottosi, i giuocatori a giuochi proibiti, i portatori indebiti d'armi, i bestemmiatori, e tutti in genere i facinorosi. Consisteva anche nel vegliare a che non si esportasse il grano necessario al sostentamento della città; e nel fortificare e custodire i castelli e le ville dipendenti dal loro comando.

Viene poi la 5ª descrizione, che io indico col nome di « Protocollo Belforti Mariotti ». Essa non ci presenta grandi diversità colla carta dantiana. Di più, è fornita di pregevoli indicazioni. Quanto al totale dei nomi le diversità sono lievi (3).

SPECCHIETTO COMPARATIVO

*dei castelli e delle ville del territorio di Perugia secondo le descrizioni del 1380, del 1428 e 1429 pubblicate nel 1° volume dei Documenti di Storia Perugina di A. Fabretti.*

| RIONI | DESCRIZIONE 1ª 1380 | | DESCRIZIONE 2ª 1428 | | DESCRIZIONE 3ª 1429 | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | Castelli | Ville | Castelli | Ville | Castelli | Ville |
| Porta S. Susanna | 31 | 32=63 | 15 | 13=28 | 20 | 8=28 |
| » Eburnea | 11 | 6—17 | 20 | 4=24 | 21 | 3=24 |
| » S. Pietro | 21 | 21=42 | 20 | 9=29 | 22 | 7=29 |
| » Sole | 13 | 25=38 | 33 | 27=60 | 37 | 24=61 |
| » S. Angelo | 25 | 61=86 | 28 | 30=58 | 28 | 30=58 |
| Totali | 101 + | 145—246 | 116 + | 83=199 | 128 + | 72=200 |

Ho sino ad ora, specialmente colle rassegne 1305 e 1380 dei luoghi del territorio posseduti dalla Dominante, dato un sommario della sua potenza politica e della sua estensione amministrativa, in quel secolo XIV, che, per i Comuni specialmente guelfi dell'Italia centrale, è il periodo della massima loro prosperità interna e della massima espansione territoriale.

Essi mostrano veramente in quel secolo quanto possa l'operosità umana avvivata dalla fiamma della libertà. Perugia non ebbe un cronista precoce e diligente come il Villani; mirabile dipintore della potenza interna ed esteriore, della civiltà, della ricchezza e della coltura fiorentina nel trecento; ma veramente, da queste rassegne di castelli e di ville, variamente conquistati, con l'arme e con l'accorgimento politico; dallo splendore dei monumenti grandiosi e sontuosi come il Palazzo del Popolo e il Duomo; dalla pubblica ricchezza ovunque diffusa per le maestranze d'arte; dai negoziati diplomatici coi maggiori potentati del tempo e dal vedersi, ai piedi, prosternate, offrenti palî e doni svariati di sudditanza devota o di amara sommessione, quasi tutte le città della vecchia Umbria, compresa la superba Spoleto, che pure aveva veduto la fuga di Annibale, come avvenne nel 1351, per la annua festa di S. Ercolano; e dal vedere a lei devote anche cospicue terre della Marca e della finitima Toscana; se ne

(1) Secondo il Vincioli, le apparenti diversità fra la rassegna del Protocollo e la carta dantiana non esistono. Il Protocollo ha certamente un numero maggiore di piccole località: ma in sostanza, dal 1380 alla fine del settecento, tranne qualche castello diruto, di cui rimasero la memoria o i ruderi, e taluno nuovo, i castelli del Perugino erano 234, le rocche 9, molte ville grosse, 20 fontane alle radici della città, 6 ponti sul Tevere, 13 le Abbadie, cioè S. Arcangelo, Civitella Benedizione (sic), Colle di Pepe, Colle di S. Polo, Eremo del Piegaro, Monte Corona, Monte l'Abate, Monte Morcino, Montali, Pietrafitta, S. Pietro di Perugia, Schivanoia, Val di Pierla.

Se non facesse guerra lo spazio, sarebbe di ottimo complemento pubblicare anche la rassegna contenuta nel *Protocollo*, per le particolari indicazioni che dà sulla condizione attuale dei castelli. Vedilo nel citato numero del « Bollettino della Società Geografica Italiana ».

Dal *Protocollo* etc. Belforti-Mariotti traggo che il circuito del contado era di miglia perugine 138. Il miglio perugino poi negli *statuti 1526-28*, stampa Cartolari, lib. I, rub. 25, secondo la prescrizione, era di 1000 passi. « Ordinamus quod miliare sit et esse intelligatur mille passuum. Addimus et declaramus quod passus intelligatur et sit V pedum; pes autem XV digitorum ».

Ci sono pure notizie sulla popolazione. Nel 1586, le anime, senza i Regolari, erano 61,816; nel 1600 fuochi 11,217 e anime 57,034; nel 1632 anime 54.360; nel 1693, compresi gli ecclesiastici, anime 63,128; nel 1729 anime 54,160; nel 1769 anime 56,813. Arch. Vesc.

Nel 1580, anime 76,585; secondo il Tassi, nel 1582 anime 78,500; nel 1621 anime 68,804; nel 1649 anime 58,118; nel 1727 anime 60,000 circa; nel 1606 anime 54,384 senza i Regolari.

Sembra che il Danti disegnasse nel 1580 anche una carta del Lago: ma a noi non è giunta.

Altra ne disegnò il Lolli nella nel 1649, del territorio di Perugia, che si conservava nella Cancelleria decemvirale in quadro: altra più recente fu disegnata dal P. Borghi e poi incisa in rame: ai tempi del M. doveva stamparsi.

La « Carta » Boscovick e Maire » pubblicata in Roma ha pure una p. del territorio. Il Pellini e il Pascoli ci dicono che il Danti disegnò ad istigazione del governatore mons. G. P. Ghislieri la sua carta qui unita: ma io nella « Serie dei Legati » ecc., del Belforti, sotto il nome Ghislieri nulla ho trovato.

Il Vincioli nel « Diario » ci dice che la pianta del territorio fu dipinta nella sala grande dei Decemviri, in grande. L'Ortelio la riprodusse nel suo « Theatrum » nel 1592.

Altra ne disegnò Francesco Grotti architetto ed archeologo perugino nel 1644: altra, più tardi, il padre Coronelli, pubblicata poi dal padre F. M. Ferri da Marsciano.

Anche il Lancellotti, il Crispolti, l'Alessi, lo Jacobelli, l'Oldoini, il Baldinucci parlano del nostro Danti, vantandone il talento e la dottrina. Sisto V lo richiamò per un progetto di disegno di Equinozi e Solstizi da dipingersi sotto la gran guglia della piazza di S. Pietro.

trae l'immagine di così vasto e così sicuro dominio, che ognuno intende con quanta ragione, dai contemporanei Perugia turrita forse collocata fra le tre maggiori città della penisola, nello stesso modo che il suo studio era fra i tre più cospicui. Alberico Gentile denominava gli studi di Perugia, Padova e Bologna « tria lumina orbis terrae ».

Ma più interessante ancora che contemplare il quadro della sua potenza, sarebbe, sotto l'aspetto storico, il venire via via osservando da quali umili origini ella sorse aborigena prima fra le città sorelle, come subito sfavillasse di lucumonia potenza e fino da allora coll' *Arte etrusca* consacrasse ai secoli venturi una delle manifestazioni dell' incomparabile suo genio; come pugnasse gagliardamente con Totila, e risorta dopo la barbarica alluvione, conservasse vive le materne tradizioni di Roma, anima e vita delle maggiori città durante l'alto medio evo, a memoria e conforto delle passate grandezze, a speranza vivace di futuro risorgimento. Rinascimento originale e possente, nutrito di memorie, intessuto di ardimenti fortunati e di prudenza giuridica e conquistatrice, confortato di splendore d'arte e di sapere, tutto onusto di quella consapevole forza che splende nell'occhio regale del suo Grifone dal minacciante artiglio!

L'anima di ciascun perugino, parlando della patria antica e gloriosa, si sente maggiore di sè.

Io di questo Rinascimento, dopo il Mille, vorrei parlare. Vorrei vedere come lenta, lenta, scotendo da sè il greve mantello del più ferreo Medioevo, Perugia venne risalendo nella coltura e nelle arti e venne conquistando, via via, in vario modo i castelli prossimi, e poi « vincendo intorno le genti vicine » impose la sua legge alle maggiori città dell'Umbria.

Ma lo stato dei nostri antichi archivi nei secoli che vanno dal mille al milletrecento è alquanto infelice: molte memorie ci mancano, e sono troppe le lacune, delle quali la più deplorata è quella di meglio che 50 anni nelle Riformanze del sec. XIV. Di più, una minuziosa ricostruzione del modo come si venne formando la potenza di Perugia, potrebbe trovar luogo in questa rivista? Debbo quindi contentarmi (e i lettori me ne sapranno grado) di una breve e poco più che schematica enumerazione storica delle conquiste che instancabile venne facendo il Comune dal secolo decimo primo sino a quell'anno 1380, che, per me, segna il massimo fiore della potenza sua. Come si sa, i comuni medievali venuti a rapida potenza, pieni di esuberanti energie, precocemente decadono. Quando non fu più sicura la giustizia nei loro ordinamenti ed essi si mostrarono imbelli nella difesa, la loro fine fu segnata: nè Perugia fece eccezione a questo fato eguale.

Dopo la mia memoria sulla carta dantiana, due altre pubblicazioni sono venute fuori per opera di colti e operosi soci della nostra Deputazione Umbra di Storia patria. Il conte V. Ansidei, insieme col compianto prof. L. Giannantoni, intrapresero la metodica pubblicazione dei « *Codici delle sommissioni al Comune di Perugia* »: pubblicazione che però ancora non è giunta alla fine. Il dott. F. Briganti, nello scorso anno, stampò in Perugia per i tipi della Unione Tip. Coop. un diligente studio sulle « Città dominanti e Comuni Minori nel Medio Evo, con speciale riguardo alla repubblica perugina ».

Ripubblicando, con aggiunte e correzioni la mia memoria, non posso non dar conto di questi due lavori, così vivamente connessi al mio studio sulla carta Dantiana. Oserei dire, se i due egregi studiosi me lo permettono, che le nostre fatiche si completano.

Senza divagare in citazioni soverchie, io darò termine a questo lavoro, riassumendo in poche linee il progressivo estendersi del Comune sui castelli circonvicini, camminando sulla trama ordita dalle due ricordate pubblicazioni.

Il Regesto del Codice ✠ delle Sommissioni al Comune di Perugia è contenuto nei primi 4 volumi del *Bollettino* della R. Dep. di St. Pat. per l'Umbria.

Contiene atti di Sommissione dal 1180 al 1288. Meriterebbe questo regesto un cenno compiuto se ne fosse ultimata la stampa. Non essendolo, mi limiterò per questo I Codice, a notare i nomi dei castelli con la data delle sommissioni relative.

Città di Castello (1180), Gubbio (1183, 1217, 1251, 1259), Castello della Pieve (1188, 1288), Umbertide (1189), Monte Gualandro, Castelnovo, Santa Maria di Perelle, Liscara, Tisciano, Reschio (1202), Nocera (1202 e 1251), Gualdo Tadino colla Rocca Flea (1208 e 1251), Isole Maggiore e Minore (1208 e 1276), Montone (1216), Cagli (1218, 1219 e 1259), Fossato (1451), Somaregio, Glogiana, Rocca S. Lucia, Poggio sotto Ripa, Castiglione, Brescia e Laurino (1257), Compresseto e Frecco (1257), Casa Castalda (1257), Portule (1258 e 1262), Rocca d'Appennino (1258), Poggio Manente (1258), Valiana (1264).

Il benemerito Briganti, oltre al porgerci una ben più compiuta esposizione sui *Capitani del contado*, illustra i rapporti varî che corsero fra la *Dominante*, Perugia, e il suo territorio, o contado, o distretto. E se avesse potuto allargare l'attento suo esame agli statuti dei castelli, dei quali pubblica un pregevolissimo elenco, lo studio di questi rapporti potrebbe dirsi pieno e perfetto.

Il distendersi del dominio perugino sui castelli e sul contado fu opera lenta, dovuta a cause molteplici, nei secoli XI, XII, XIII e XIV specialmente. Nel 972 reggevasi già Perugia a comune, sotto 5 consoli: e, situata in luogo per

natura fortissimo, amante di potenza e di libertà alunna di Roma, ben presto avviò al dominio delle terre vicine la maschia sua popolazione.

Rinfrancatasi dopo la l'assedio di Totila, ri fortificò e allargò le mura: fu ducato quasi autonomo sotto i Longobardi, onde nel 769 potè inviare genti in aiuto di Stefano III papa contro Desiderio. Quasi signora del Lago, fino dall'anno 818 per diplomi di Lodovico il Pio, di Ottone (962), di Enrico II l' Uccellatore (1020). Re Corrado riconosce nel territorio perugino la signoria dei feudatari: ma la forte città può ridersi delle alemanne supremazie e minaccie alla sua volta minacciando e cacciando i riottosi feudatari e cominciando la sua legittima conquista.

Cominciano le sommissioni, con quella dell'Isola Polvese nel 1130: sommissioni in cui spesso era tutt' altro che consigliera la bieca violenza.

I feudi passavano docilmente e volonterosamente dalla schiavitù feudale alla più civile e larga sudditanza del glorioso e libero comune, per reciproco studio di libertà e di protezione, e osservando per tal modo quelle leggi di successione storica che dalla semi schiavitù del feudo dovevano, mediante questo trapasso, trasformarli in piccole comunità, confortate di locali autonomie interne e rette dalla eguaglianza di una legge, che sia pure, a volte, rigorosa, era sempre preferibile al capriccio del Signore.

E così, Castel Perugino (oggi ricordato da pochi ruderi a fior di terra, nel luogo detto *Perugia Vecchia*, presso Deruta), Casa Castalda, Marsciano, Coccorano, si sottraggono da sè stessi alle piccole tirannidi, e vagheggiano il misto affrancamento e la difesa, sotto Perugia.

Oltre quelle accennate, talora ragioni prepotenti di difesa del frapposto territorio, talora lo stesso stimolo d'impero, talora il mettersi fra due contendenti a proteggerne uno, portò via via Perugia al dominio di Castel della Pieve (1188); di Giontheto, della Fratta dei figli di Uberto (1189), di Fossato (1208), del Castello di Val di Marcola (1212), di Poggio di Nocera, del Castello di Somaregio, di quelli di Compresseto, di Frecco, di Glogiana, S. Lucia, Poggio sub Rifa, Castiglione, Brescia, Laurino (1257); del castello di Portule (1258), di Poggio Manente, di Coccorano, Biscina, Petrorio, Collalto, S. Stefano di Arcelle, Giomice, presso a poco negli stessi anni; e poi della Rocca di Appennino, del Castello di Cristina, di Monte Vibiano, di Valiano nel 1279.

Sacra doveva essere l' osservanza dei patti: guai ai violatori! Quindi Castiglione del Lago, già sotto la giurisdizione di Perugia, fino dal 1193, e più volte il Castello della Pieve, che mancarono alla fede, furono crudelmente ripresi e colpiti da distruzione o scompigliati da uragani di fiera rappresaglia e soggezione.

Peggio della violazione dei patti, il tradimento! Così i Montemelini, rei di tradimento, per aver seguito le parti di Federico II, cassati dal numero dei cittadini, perdettero Montegualandro, che fu barbaramente distrutto (1250). Dei traditori si volle giustizia sommaria; furono perseguiti persino nelle tombe degli avi!

Talora era la *compra e vendita* il modo che dava in signoria qualche nuova terra: così il castello di Valiano (1238), così il castello di Marsciano, venduti dai Bulgarelli al Comune di Perugia, per atto di Giovanni di Michele, notaro (1342): così il castello di Civitella dei Marchesi, venduto nel 1368 a Perugia dal Marchese Ghino.

Anche gli Abati, gli *Abbacomites*, cedono o vendono i loro castelli a Perugia. Nel 1184 l'Abate Ugo di Campoleone cede a Perugia le terre che ha tra il lago Trasimeno e le Chiane e il castello di Castiglione Chiugino: possesso che aveva avuto, con altri da Ottone III nel 997, ad istanza del Marchese Ugo di Toscana, confermato da Corrado II nel 1027, da Enrico II nel 1047, e da Federico Barbarossa nel 1171. Sebbene poi Arrigo III (1186) affermasse prepotentemente i suoi diritti sul lago, lasciando ai perugini un semplice tributo di 300 tinche!

Lunghe contese col Papa per il castello di Casalina, intermedio fra Todi e Perugia: nel 1202 l'abate Manno di S. Maria di Petrorio, cede a Perugia i suoi diritti sul castello di Vernazano e sull'Abazia di Pierle: nel 1209, Ugo, Priore della chiesa di Valfabbrica, sottomette a Perugia il castello di Valfabbrica.

Altri rapporti intanto si stabilivano con altri Castelli e grosse Terre, aventi già un governo con libere istituzioni municipali, pel desiderio loro di unirsi a centri maggiori e più potenti per meglio conservare la propria libertà. Ecco quindi, quale è la più chiara ragione per cui il sentimento della libertà, vivo anche nei luoghi minori, si conciliava con quelle parziali e volontarie e miste sommissioni a Perugia. Così Gualdo, nel 1208, con speciali accordi e cedendo a Perugia alcuni diritti e la custodia della Rocca Flea, domanda protezione contro i suoi nemici: sommissione rinnovata solennemente nel 1251. Così Montone, retto a governo consolare, nel 1216, si sottomette a Perugia, per averne aiuto, in caso di guerra, contro Gubbio e Città di Castello; sebbene poi, più tardi la Dominante modificasse a proprio vantaggio le libere concessioni, proibendo, fra le altre cose, di eleggere il potestà.

Questi privilegi e queste supremazie Perugia fece poi confermare e ratificare da Papi e da Imperatori, come Innocenzo IV e Carlo IV.

Altre volte, le castella soggette alle città vicine, per ottenere più generosa o più potente Dominante, si sottraevano a queste, per darsi a Perugia: come accadde delle castella di Assisi nel 1319: quando cioè, la fiera guerra fra Assisi

e Cannara del 1291, aveva avuto già per esito di sottomettere l'uno e l'altro paese a Perugia.

Fra i castelli sottomessi entrano anche Spello e Primano, ma con più fievoli vincoli, data la maggior distanza.

Alcune spontanee sottomissioni noteremo, come quella di Cerreto, ai cui uomini Perugia concesse il privilegio della cittadinanza nel 1320. Torranca fu ceduta ai Perugini dagli assisani nel 1321: nel 1336, le si dà il castello di Lucignano: e nel 1355, persino Montepulciano, invia ambasciatori per chiedere a Perugia di porsi sotto il suo dominio.

Nel 1351, Perugia era giunta quasi al sommo della sua potenza di espansione e di giurisdizione. In quel memorabile anno, ben trentatrè terre mandarono per la festa di S. Ercolano, il solito tributo di pallî e di cera, e fra queste: Assisi, Chiusi, Nocera, Cagli, Borgo S. Sepolcro, Rocca Contrada, Gualdo, Castiglione Aretino, Sarteano, Sassoferrato, Lucignano, Castel Durante, Anghiari.

Oltre questo, tutto il lago colle sue isole e colle adiacenze era sotto il potere di Perugia. Isola Polvese nel 1130, isola Minore nel 1174, isola Maggiore nel 1208, si erano sottomesse a Perugia: onde e dalla pesca abbondante e dalle campagne fertilissime Perugia traeva gran parte del sostentamento. Anzi più tardi, quando il possesso fu più stretto e sicuro, le acque del Lago furono considerate come demanio pubblico, ove tutti potevano pescare, sotto determinate condizioni e corresponsioni.

Ma certo tutte le grosse terre e le cospicue città, ricordate nel famoso anno 1351, e offerenti il palio, simbolo della sommissione, non erano sottomesse nei modi che abbiamo accennato. Una più larga forma di sommissione vi era: una specie di alleanza deferente o di amichevole dedizione: l'*accomandigia*. Essa, secondo il Pertile, era quel vincolo, in virtù del quale il vassallo si poneva sotto la protezione del Signore, dandogli in cambio i servigi compatibili colla sua condizione di libero. Da questa specie di vincolo più largo e generoso nacquero un po' più tardi le così dette città *accomendate*: ed accomendate erano: Cagli, Nocera, Gubbio, Città di Castello, Cortona, Sassoferrato, Chiusi, Arezzo, Foligno. Non Spoleto, che fu una vera e propria terra sottomessa a Perugia colla forza delle armi.

Il sistema di governo adottato da Perugia nel contado, fu una savia e provvida concessione ai castelli di speciali franchigie diverse per le diverse Terre. Molte attribuzioni rimasero ai magistrati locali, nè se ne sarebbero i Castelli affatto spogliati per la tendenza al *particolarismo*, residuo feudale che non si poteva annullare di un tratto; per la mancanza delle vie di comunicazione, per i frequenti pedaggi, per la varietà di pesi di misure, di monete e per altre cause minori.

In fondo, le piccole comunità pagavano alla Dominante tributi e prestavano determinati servizi militari: internamente godevano di molte libertà.

Ma la vita comunale ha un precoce tramonto e mentre si matura come fenomeno generale il trapasso dal Comune alla Signoria, anche le re-

lazioni di Perugia col suo territorio mutano. L'istituzione dei *Capitani del Contado* nel secolo XV, che durò a tutto il 1580, come ha provato il Briganti, in fondo non proviene che dal desiderio di modificare gli ordinamenti dei castelli, e di riunire al centro, con più organico le gamme di vita, i piccoli enti. Il *lungo* dominio porta sempre con sè la mala istigazione verso un dominio più assoluto e pieno; e così il bisogno di una maggior custodia e buon governo del contado e insieme un cresciuto sentimento di supremazia, spinse Perugia ad un maggior concentramento, e in un modo più organico, di vita politica: onde molte particolari franchigie andarono via via soppresse e molte libertà menomate. L'unità politica fu sempre il sacrificio delle franchigie particolari. L'Italia pure si è fatta così.

Subentrati verso la metà del sec. XV ai Priori i Legati mandati da Roma, la cupidigia del dominio assoluto crebbe: e la tirannide cominciò a spuntare timidamente pur fra i nomi e le assise delle vecchie magistrature repubblicane. Ma anche questa tirannide era preparazione di più vasta unità.

La supremazia e il giusto dominio, convertiti in *oppressione*, nel 1524, generarono un tentivo di *guerra contadina;* cioè una rivolta del contado contro Perugia, che fu affogata rapidamente nel sangue. Di essa rimane memoria in una miniatura delle Riformanze, dove il cancelliere, come a sfogo di un sentimento nuovo, che non era più la giusta difesa dell' autorità legittima, scrive, compiacendosene: *qui cito dat, bis dat.* L'apologia della violenza!

Ma se pel momento fu Perugia che potè esercitare lo spirito di sopraffazione sul suo territorio, ripagò l'atto tirannesco, con quella *guerra del sale*, che fu la catena della servitù gettatale sul collo dalla Curia Romana.

Ormai l'aurea storia del Comune è giunta al suo occaso.

Si è così, di volo, accennato ai vari modi per i quali il territorio di Perugia si venne allargando e consolidando. Città forte e intraprendente; altrice di valenti guerrieri che andarono poi formando una scuola, onde il nascere da lei di Braccio, del Piccinino e degli altri capi famosi di ventura, non è fenomeno isolato e improvviso. Amante della libertà, fu Perugia una delle poche città, secondo il giurista Bartolo mai soggetta nè al Papa nè all'Imperatore: e il sentimento della libertà, germogliato dal sangue di Cestio, durò incorruttibile per tutto il Medio evo, e rinfiammò gli spiriti davanti all'Abate del Monastero Maggiore; e in altri fervidi momenti della sua storia. Illustre già pel culto e per lo splendore delle arti, del diritto, ed autorevole nelle pratiche applicazioni di esso; sapientissima ed accorta nelle arti di governo, fu davvero sin quasi a tutto il sec. XVI, Perugia una delle più potenti e più stimate città d'Italia. E così si intende come stendesse il dominio solidamente in tutta l'Umbria settentrionale e in parte della centrale, e tenesse l'altra parte e le regioni finitime in grande soggezione di sè. Pochi Comuni ebbero nel secolo XIV tanta estensione di territorio soggetto: onde si può dire che il vastissimo suo *Circondario* odierno, vasto quanto molte odierne *Provincie,* rappresenti appena quella che fu la sfera della sua potenza comunale. E tutto questo si effettuò fra notevoli difficoltà locali di configurazione del paese (onde P. Sensini a ragione chiamò l'alta Umbria una *Castiglia italiana*), con una viabilità imperfetta e difficoltosa, contro potenti feudatari e riottose popolazioni.

Non la turbò mai incomposta sete di dominio: nè angariò a torto le soggette popolazioni. La maggior parte dei castelli attrasse a sè col miraggio reale della sua potenza durace, collo splendore della sua arte, per cui i grandi artisti come Pietro, fece *perugini*; e colla longanimità: e solo contro nemici degni di lei e pericolosi alla saldezza della periferia del suo dominio, dispiegò l'artiglio pugnace del maschio Grifone. Spoleto, che, come s'è detto, aveva pure fugato Annibale, Foligno e Cortona e Arezzo esperimentarono la sua forza e le si prostrarono, debellate, ai piedi: onde se poi Perugia, cessata l'insidia papale delle *Legazioni* (concesse ad altre minori città a studio di più sicuro dominio: *divide et impera*), si rilevò nel patrio Risorgimento nuovamente Signora dell'Umbria, questo è l'effetto legittimo di tutta la sua storia anteriore: della sapienza del suo studio, dello splendore della sua Arte, del valore dei suoi Capitani, della accortezza dei suoi diplomatici del sei e del settecento; e infine, di quella regale aureola che la Patria risorta le posò sul crine, in nome dei precursori del pensiero come Annibale Mariotti, degli antesignani dell'azione come Domenico Lupattelli; e dei numerosi martiri che caddero per la grande patria, omai *comune* a tutti gli Italiani, sui campi di Cornuda, sulla bella mole ariostèa di Porta S. Pietro nel 20 Giugno, sui campi lombardi, a Bezzecca, a Mentana; o colla camicia rossa o sotto le assise del gran Re.

Tanta somma di valore, di ingegno, di eletto gusto, di accorgimento e di patriottismo doveva meritarle il vanto che ogni città dell'Umbria, oramai per sempre sorella, volgendo verso Perugia, potesse e dovesse dire: « essa è la parte migliore dell'anima nostra, essa è il nostro Capo! ».

Alessandro Bellucci.

**N. B. — È vietata la riproduzione della pianta topografica annessa a questo fascicolo.**

A. B.

# Note e notizie

### *La stampa e la Mostra.*

Moltissimi periodici e giornali si sono già, più o meno estesamente, occupati della *Mostra d'antica arte umbra*, e noi, tralasciando le semplici note di cronaca, ricordiamo qui gli articoli che possono offrire qualche interesse allo studioso. Queste notizie desumiamo dalla raccolta esistente nell'ufficio della stampa, diretto dall'egregio avv. Ernesto Salusti.

*L'Esposizione d'Arte a Perugia* (« Corriere di Genova » del 28 aprile); *La Mostra d'Arte Antica Umbra* (« Gazzetta dell'Emilia » del 28 aprile); *La Mostra d'Arte Antica Umbra* (« Gazzetta di Torino » del 28 aprile); *Esposizione d'Antica Arte Umbra* (« La Patria degl'Italiani » di Buenos Ayres, 28 aprile); « *Rastignac* »: *Il Grifo Perugino* (« Tribuna » del 29 aprile); *Come è ordinata la Mostra* (« Ordine » di Como, 29 aprile); *L'assetto della Mostra* (« Gazzetta di Venezia », 29 aprile); *Le opere antiche all'Esposizione di Perugia* (« Avvenire d'Italia » di Bologna del 29 aprile); *Uno sguardo alle sale della Mostra* (« Corriere delle Puglie », del 29 aprile); *La Mostra d'Arte Antica Umbra* (« Gazzetta Livornese », 29 aprile); *La Mostra Perugina d'Arte Antica* (« Provincia di Brescia », 29 aprile; *L'Esposizione di Perugia* (« La Vita », 29 aprile); *Com'è l'Esposizione di Perugia* (« La Lombardia » di Milano, 29 aprile); *Un primo sguardo alla Mostra* (« Corriere d'Italia » di Roma, 29 aprile); *L'Esposizione d'Arte Antica Umbra* (« La Sera » di Milano, 29 aprile); *Una visita alla Mostra* (« Giornale d'Italia, 29 aprile; *L'Esposizione di Perugia* (« Caffaro », 29 aprile); *Variazioni Perugine* (« Il Nuovo Giornale », 29 aprile); *L'Esposizione d'Arte a Perugia* (« Lega Lombarda », 29 aprile); *La Mostra d'Arte Umbra* (« Sentinella Bresciana », 29 aprile); *La Mostra d'Antica Arte Umbra* (« Nazione », 29 aprile); *La Mostra d'Antica Arte Umbra* (« Italia Reale » di Torino, 29 aprile); *La Mostra d'Arte Antica a Perugia* (« L'Arena » di Verona, 30 aprile); *La Mostra di Perugia* (« Il Mattino », 30 aprile); *Uno sguardo alla Mostra* (« Don Marzio » di Napoli, 30 aprile); *Dalla Fonte dei Pisani* (« Corriere d'Italia », 30 aprile); *La Mostra d'Arte Antica Umbra* (« Il Resto del Carlino », 30 aprile); *Une visite à l'Exposition* (« Italie », 30 aprile); *Visioni e palpiti di un mondo scomparso* (« Giornale d'Italia », 30 aprile); *Uno sguardo alla Mostra* (« Il Secolo » di Milano, 30 aprile); *La Mostra d'Arte Antica Umbra* (« Secolo XIX » di Genova, 30 aprile); *Esposizione d'Antica Arte Umbra* (« La Difesa » di Venezia, 30 aprile); *Uno sguardo alla Mostra* (« Il Momento » di Torino, 30 aprile); *Umbria salve!* (« Il Giorno » di Napoli, 30 aprile); *Umbria verde* (« Lombardia » di Milano, 30 aprile); *Due grandi Esposizioni* (« Rivista di Scienze e Lettere » di Napoli, maggio 1907); *Visitando la Mostra* (« Corriere d'Italia », 1° maggio); *L'Arte Umbra* (« Il Cittadino » di Brescia, 1° maggio);

*(Continua).*

# Schede e appunti bibliografici

F. Mason Perkins continua e finisce nel numero di agosto della *Rassegna d'Arte* il suo studio sulla pittura alla Mostra, il più completo ed autorevole di quanti videro fino ad ora la luce. Dopo un rapido sguardo ai dipinti di artisti minori umbri che derivarono la loro maniera da Benozzo Gozzoli, passa a studiare quei di Matteo da Gualdo, cui attribuisce — non giustamente secondo noi — anche la tavoletta con l'Annunciazione (Sala V, n. 4) e l'Albero di Adamo (Gabinetto della Torre n. 1), opere d'uno stesso artista, forse di Gualdo, che talvolta ricorda Matteo, ma non può essere confuso con questo. Nota giustamente che l'Incoronazione della Vergine (Sala V, n. 8) proveniente da Gualdo non è opera di Matteo, ma di Sano di Pietro, cui l'attribuì già anche il Cavalcaselle. Parlando della pala di S. Pietro di Assisi (Sala V, n. 6) che reca la firma di maestro Matteo di Pietro, e ove la data è in parte cancellata, espone il dubbio che sia una copia moderna, come sembra anche allo scrivente, o un quasi completo rifacimento della tavola antica, come molti ritengono. E dobbiamo constatare che, in ogni modo, vi fu tolta un'iscrizione in basso che diceva: *Hoc opus fieri fecit reverendus pater dominus Bartolomeus abbas monasterii sancti Petri de Assisio ad laudem dei. Amen.* Nel monastero non esiste più archivio e cercammo inutilmente in che tempo questo Bartolomeo resse la badia di S. Pietro, sperando di poter così ricostruire approssimativamente la data del dipinto, che era illegibile dopo le quattro C.

L'Assunzione della Madonna del Vescovato di Spoleto (Gabinetto della Torre, n. 3) dal Perkins è a ragione tolta a Matteo da Gualdo, ma non possiamo esser di accordo coll'illustre critico nell'attribuirla ad « un ignoto pittore molto affine a Benozzo », giacchè in questo trittico, specie nelle figure laterali, è evidente la maniera senese del Sassetta e di Giovanni di Paolo.

Passando alla scuola Perugina, dopo aver giustamente notato le scarsità di lavori genuini di Fiorenzo di Lorenzo — del quale però ognuno può farsi una giusta idea nelle sale della vicina pinacoteca — il Perkins ascrive ad un seguace di Fiorenzo il bel gonfalone della chiesa di S. Francesco di Montone, datato 1482, che dal catalogo della Mostra è detto « con caratteri di Fiorenzo e di B. Caporali ». Ma confrontando questo gonfalone con la Vergine fra i Santi Sebastiano, Rocco, Antonio abbate e Maria Maddalena di Castiglion del Lago, ove si legge la firma del Caporali e la data 1487, con l'altro affresco scoperto da non molto tempo nella stessa chiesa di Montone per cui fu eseguita questa tela e che anche reca la firma di questo gentile pittore e la data 1491, noi siamo convinti che questa luminosa tempera debba ascriversi a Bartolomeo Caporali, e sia una delle sue migliori opere (1).

Il polittico e la tavola nella Loggia dell'arco dei Priori (n. 2 e 3) sono ascritti anche dal Perkins alla prima maniera di Francesco Melanzio da Montefalco, ma la tavola n. 3, forse per uno sbaglio di stampa, è detta del 1478 invece di 1487 ed è — con la maestà di Montefalco, che reca lo stesso anno — la più antica opera datata di Francesco Melanzio. Dubita l'A. che la « Pietà » appartenente alla contessa Teresa Meniconi-Bracceschi sia di G. Niccola Manni, ed a noi non sembra accettabile neppure la più recente attribuzione del Catalogo ad uno scolaro dello Spagna, Rinaldo da Calvi, sembrandoci di vedere, specie nel colorito di questa tavola un pittore piemontese imitante forme perugginesche. Dove non possiamo essere d'accordo con l'illustre critico è nell'attribuzione della « Pietà » (esposta dal signor Cesqui, Sala X, n. 46) alla tarda scuola eclettica « Perugino-Spagna », scuola che non produsse nessun artista di vero merito, mentre questa tavola, una delle

(1) Un affresco non dissimile per soggetto e per disegno da questo gonfalone è quello che orna il fondo dell'altare a sinistra della chiesa di Monte l'Abate presso Perugia, ove i santi Bernardino, Antonio, Sebastiano e Rocco raccomandano alla Vergine due gruppi di uomini e donne oranti. Perdette molto col tempo del suo colore primitivo, e fu guasto da restauri, ma lo si deve allo stesso maestro che dipinse per S. Francesco di Montone.

più belle della Mostra, è certo d'un poderoso e grande pittore. Col Dott. Bombe, che l'illustrò in questa rivista la riteniamo opera di Piero di Cosimo. Pur dissentendo dunque dal Perkins in qualche attribuzione, segnaliamo con piacere agli studiosi questi suoi dotti e profondi articoli sulla pittura alla Mostra di Perugia.

U. Gn.

Nella *Nuova Antologia* (1° settembre 1907) Giovanni Cena, che di recente visitò la nostra Mostra, ha pubblicato un interessante articolo riassuntivo di giudizi d'insigni scrittori stranieri; articolo che ci piace di riprodurre qui per intero, anche perchè esso rispecchia qua e là le impressioni di uno spirito d'artista singolare.

« Il calore eccessivo di queste settimane in tutta Italia non ha fatto diminuire il concorso dei visitatori nazionali e stranieri alla bella città dell'Umbria. Siamo lieti di registrare il successo della mostra di arte antica allestita nel bellissimo palazzo comunale, e di cui già la nostra Rivista s'occupò diffusamente. Al successo materiale, che compensa le spese sostenute dal benemerito Comitato, va unito il compenso morale, chè non mancarono gli apprezzamenti degni da parte della stampa italiana ed estera.

Quale provincia in Italia supera in bellezza la provincia di Perugia? Fra la mite collina polverosa della Toscana e la montagna rupestre e nitida dell'Abruzzo, i verdi, freschi monti umbri, fioriti di opere d'arte, rappresentano un punto felice di transizione e di sosta. Il clima delizioso e le reliquie di una grande scuola d'arte che si irradiò in Italia con forza vittoriosa, fanno di Perugia uno dei luoghi che gli stranieri prediligono. Così scrive E. F. Noack nella *Kölnische Zeitung*.

S'indugia il Noack sulla bellezza e sull'interesse storico straordinario delle vie e delle piazze della illustre città, e nota con soddisfazione che difficilmente si sarebbe potuto trovare un luogo più adatto, per severità e dignità d'arte, per stabilirvi l'importanle Mostra attuale delle sale grandiose ed austere del palazzo di città. Si direbbe che in esse le opere artistiche riposino come su uno sfondo familiare ed amico, e questa condizione, non frequente, d'intonazione e di armonia, non si limita qui, ma si estende mirabilmente ai rapporti fra le varie sezioni che passano l'una all'altra quasi per sfumature di pensiero, d'arte, di storia, essendo ognuna ben divisa e indipendente, non secondo un criterio empirico, di raggruppamenti per quadri, per statue, per arredi, ma per storia e per età. In ogni sala un periodo d'arte umbra è conchiuso, armonico e netto. Questo è il punto originale per cui l'Esposizione di Perugia sta a sè fra le molte che recentemente ci hanno offerto le città italiane, e le supera; la chiarezza, l'ordine con cui è stata organizzata fanno la visita alle sue sale straordinariamente proficua per il viaggiatore che s'interessi di questioni d'arte.

Conclude l'articolista le sue interessanti note, parlandoci della colonia tedesca che risiede assiduamente a Perugia, e mantiene anche in questa città le tradizioni di cultura e di ricerca che hanno reso popolari gli ospiti tedeschi in molte città della penisola.

E non è di ora questo amore degli artisti stranieri per questa gemma della storia italiana. Il caposcuola dei Nazareni, Overbeck, già al principio del secolo scorso frequentava con i discepoli queste colline e queste chiese e nei mesi estivi contemplava lungamente Santa Maria degli Angeli e i chiostri francescani con occhio nostalgico. Altro illustre ospite di Perugia fu, verso il medesimo torno di tempo, il re Ludovico di Baviera, il quale, circa il 1820, si compiacque assai della dimora nella nobile città, sebbene, a dire il vero, non tanto per i tesori dell'arte e della storia, quanto per i begli occhi di una signorina conosciuta a Roma, la contessa Anna Maria Bacinetti di Ravenna, della quale s'era invaghito, e che andò sposa a Perugia al marchese Florenzi. A Perugia egli la visitò poi assiduamente, e in questa città egli si fece centro e anima, per qualche tempo, di una floridissima colonia. Sembra che la passione non fosse sì leggera, perchè della bella Anna Maria egli volle fare eseguire il ritratto da Enrico Hess, di lei ebbe cura fino a mandarle, quando cadde malata, il suo proprio medico; la fece istruire nella lingua tedesca, tanto da tradurre egregiamente opere di filosofia e di arte, condusse nel 1827 con sè a Monaco i due figli di lei, e, fino, ed oltre il 1834, anno in cui la bella signora, già vedova, passò in seconde nozze coll'inglese Waddington, continuarono inalterati i loro rapporti amichevoli.

Al Circolo romano-tedesco di Perugia appartengono, fra i più attivi e i più appassionati studiosi, lo scultore Heinrich Gerhardt, che, da giovane, calpestò per la prima volta il suolo di Perugia ancora sotto il dominio papale: il conte Adalberto Érbach-Fürstenan, noto ricercatore di miniature, e erudito vice-presidente della seconda Camera di Assia; l'intelligente cultore di studi artistici, dottor Walter Bombe, e i suoi due colleghi dell'Istituto storico di Roma, Arturo Haseloff e il dottor Wackernagel.

Un altro scrittore che celebra l'arte umbra è Gabriel Mourey nella *Grande Revue*, e suggestivo è il suo articolo *Regards sur lâme ombrienne*. Egli cerca l'anima umbra, come già fece René Schneider in un bel libro, *L'Ombrie* (Hachette), evocando la storia medioevale delle città umbre ancora visibile nei monumenti, nelle ròcche e nelle chiese, i contrasti fra la ferocia delle lotte intestine e l'aspirazione mistica, così ben ritratta nella pittura, la vita dei signori e del popolo: la fusione dei ricordi e della realtà delle opere d'arte e del paesaggio nelle sue linee attuali e permanenti è perfetta. Le valli dell'Umbria, nel cuore dell'Italia, rimangono come una oasi per i sognatori di tutto il mondo, e nell'aria trasparente e dolce oscillano ancora il sorriso e il canto del poverello d'Assisi.

L'autunno s'appressa e gli italiani non perderanno l'occasione, prima che si chiuda la mostra, di visitare Perugia e il paesaggio umbro, da Spoleto a Gubbio, da Assisi a Todi. Le fonti del Clitunno, Montefalco, il Subasio, Norcia offrono l'occasione di bellissime escursioni.

Giulio Natali ed Eugenio Vitelli hanno dato in luce il secondo volume della nuova edizione della loro *Storia dell'Arte* presso la Società tipografico-editrice nazionale di Torino. L'interesse che esso offre, sia per il contenuto che per le illustrazioni è anche superiore a quello giustamente determinato dal primo. Però che è doveroso avvertire come questa non è una semplice ristampa dell'opera dei valorosi scrittori, ma un vero e proprio rifacimento; onde il testo è notevolmente ampliato e il numero delle figure pressochè triplicato. Non parliamo della bontà della materia. Basta anche dare una semplice scorsa al libro per accorgersi che non si tratta delle solite compilazioni; ma di lavoro fatto con coscienza, ampiezza di vedute, serenità di giudizio, e scritto con quella forma sciolta e vivace che è raro pregio in opere del genere. Utilissima poi crediamo noi sia per riuscire allo studioso la copiosa bibliografia che trovasi in fine dei due periodi (*l'arte del quattrocento e l'arte del cinquecento*), certo dei più gloriosi dell'arte italiana, in che è distinto il volume.

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

Si pregano vivamente gli associati che ancora non hanno pagato il prezzo di abbonamento dell' anno in corso di mettersi subito in regola con l'Amministrazione, considerando quanto gravi sieno stati e sieno tuttavia i sacrifizi da lei sostenuti perchè la "Rivista" riuscisse sempre più degna del compito non facile che si è assunta. Una prova ne è anche il presente fascicolo doppio, ricco di pregevoli illustrazioni.

*L' Amministrazione.*

# AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Settembre-Ottobre 1907. Fasc. 9-10.

## La sala dell'Alunno

Fra le più belle delle bellissime cose che hanno formata l'ammirazione dei visitatori dell'Esposizione Umbra, una è stata la sala, che ha raccolte più di dodici tavole di uno stesso pittore, cioè di Nicolò da Foligno, detto, non si sa veramente perchè, *Nicolò Alunno*. La grandiosità dell'ambiente, l'omogeneità dei dipinti, la sapiente disposizione di essi, e più di tutto la bontà dei dipinti stessi, attraevano intelligenti e dilettanti, non mai stanchi di ammirare la varietà, la vita, la verità, di quel centinaio di figure, le quali passavano dalla più pura spiritualità, alla severità più impressionante: dall'idealismo più mistico, al verismo più prosaico: dalle figure più ieratiche, alle forme quasi satiriche colle quali forse l'arguto Maestro volle vendicarsi di qualche censore.

Sono dozzine di Madonne e di Bambini, di Angeli e di Santi, di statue e di ritratti, quali in campo d'oro, quali innanzi a prospettive di edifici e di paesaggi, tutte varie, tutte ben disegnate, tutte colorite con tratti e con ombre recise e secche, per le quali le figure stesse non si impastano col fondo, ma si staccano da esso, e pare che siano vive, e camminino con noi (1).

STATUA DELL'ALUNNO IN FOLIGNO.

Il mistero avvolge la storia dell'educazione e della formazione artistica del valoroso Maestro, il quale nacque è vero in mezzo ad una scuola di pittori locali, e conobbe le glorie e le tradizioni di Oderigi e di Giotto, dei Marchegiani e dei Perugini, ma non sembra che abbia dovuto apprendere molto da questi, poichè la sua educazione deve attribuirsi all'influenza di quel pittore delicato e pio, che sulla collina di Montefalco avea lasciato più volte col nome la bellezza delle opere sue. Alludo a Benozzo Gozzoli, che dovè essere suo Maestro, poichè se i documenti di archivio ancora non ce lo dicono tale, il confronto degli affreschi di Montefalco con le opere giovanili dell'Alunno, ce ne sono, più che documento, prova provata. Non già che Benozzo abbia proprio messo il pennello sulla mano fanciulla di Nicolò, e lo abbia iniziato nell'arte sua. Forse prima che il Folignate conoscesse il Fiorentino, Nicolò sapeva già maneggiare i colori, anzi, nella sua città, nel suo quartiere, tra i suoi stessi parenti, potea trovare dei pittori dai quali apprendere le prime nozioni: ma chi lo impressionò, chi lo addestrò, chi gli dette quell'impronta individuale per la quale ebbe poi la sua personalità artistica, fu il Gozzoli senza dubbio. E ne è prova sicura il fatto che alcuni dipinti di quella scuola, non si sa se siano del Gozzoli o dell'Alunno, essendo eguali nella soavità, nel disegno, nel colorito, in quelle

(1) All'Esposizione di Perugia furono mandati i seguenti dipinti dell'Alunno: il polittico di Nocera, quello di Gualdo Tadino, la tavola di Deruta, quella di Terni, la tavola di S. Bartolomeo da Foligno, il doppio stendardo di Deruta, le tavole di Bastia e di Cannara, l'edicola del Duomo di Foligno, un frammento di predella da S. Marino, una tavola di Spello, una di Montefalco. Per completare la serie *folignate* di questa sala, vi fu posta saggiamente anche la tavola di M. Bartolomeo di Tommaso, della Chiesa di S. Salvatore, che, dicesi, fu suo maestro, ma ebbe poca influenza sopra di lui. Fuvvi mandata anche una tela di Lattanzio. Vedi FRENFANELLI CIBO S., *Foligno nella Mostra di Arte antica Umbra*, Foligno, 1907. Qui ci sia dato ricordare che la prima idea di questa Mostra nacque a Foligno, dove dovea aver luogo nel 1904.

(*E nacque proprio nella mente del nostro chiaro collaboratore*. Sia detto in onor suo. — N. d. R.).

figure di Angeli che cantano, suonano, che svolazzano che sostengono dei drappi, che adorano le Sante Vergini.

TAVOLA DELL'ALUNNO IN DERUTA.

Lo Stokes, scrivendo del Gozzoli (1), attribuisce a lui una Madonna fra due Santi, che tiene il Bambino disteso sul seno, pittura che esiste a Vienna nel Museo del Belvedere. Se io non erro, questo dipinto è la chiave del problema, ed è uno degli argomenti che stabiliscono la scuola alla quale fu educato l'Alunno.

Quella tavola è una copia, o meglio, una ripetizione libera della tavola di Deruta, che, reca la firma dell'Alunno e la data del 1458. La somiglianza, la relazione, la dipendenza delle due pitture sono evidenti: basta confrontare assieme i due dipinti (2).

È più bella quella di Vienna, ma è più autentica circa l'autore quella di Deruta. Fu un pittore solo che le colorì ambedue? o il Maestro del dipinto Viennese ricopiò la Tavola dell'Alunno? o questi, come mi sembra, copiò la pittura Viennese? Qui ci vuole un tecnico che risolva il quesito, mentre lo storico, il dilettante, il critico, devono assodare una cosa; cioè, che la tavola di Vienna è certamente colorita sulla maniera del Gozzoli, e che la tavola di Deruta ha una parentela evidente con quella.

La conclusione mi pare logica: di chiunque sia la tavola di Vienna, questa è tanto simile alla maniera di Benozzo, che critici insigni la attribuiscono a lui. Ma, al contrario, essa nel disegno e nel modo di colorire è tanto simile, anzi identica ad un' opera autentica dell'Alunno, cioè

(1) HUGH STOKES, *Benozzo Gozzoli*, London (George Newnes, 1906, tav. 60).

(2) Per l'illustrazione delle tavole di Deruta, vedi l'articolo del dott. BRIGANTI nell'*Augusta Perusia*, an. II, pagg. 56-59.

TAVOLA ATTRIBUITA AL GOZZOLI, NELLA GALLERIA DEL BELVEDERE A VIENNA.

a quella di Deruta, che il pittore umbro sboccia, direi quasi, esce maturo e valoroso dalla scuola del Fiorentino.

Ciò parve tanto vero anche ai sapienti ordinatori della mostra perugina, che quando vollero trovare un luogo, un ambiente idoneo alla graziosa tavola del Gozzoli proveniente da Terni, rappresentante lo sposalizio di S. Caterina, non seppero scegliere sala più acconcia della sala dell'Alunno, come quella, che, col valore del discepolo, affermava la gloria del Maestro.

Ma l'Alunno presto assunse un carattere tutto suo, una personalità nuova, severa, sdegnosa e solitaria, per la quale l'opera sua è — mi si passi la parola — inconfondibile con quella di qualsiasi altro contemporaneo.

L'Alunno vide in S. Francesco di Montefalco un trittico dipinto a fresco dal Gozzoli nel 1452, trittico distinto in cinque parti, con una predella, con una parte media, la più importante, con quattro parti laterali, con cuspidi e con pilastrini popolati da figure di Santi. Da quello trasse il concetto dei suoi magnifici polittici, fu quello il tipo delle cose sue, tipo al quale rimase fedele sempre, e del quale si trovano esemplari veramente grandiosi a Foligno, a Nocera, a

MADONNA CON QUATTRO SANTI DEL GOZZOLI, NELLA PINACOTECA DI TERNI.

Gualdo, a S. Severino, al Vaticano, ed altrove, esemplari che sono capolavori, e che egli solo colori fra noi, sicchè formano una caratteristica esclusiva dell'opera sua. Anche sotto questo

DETTAGLIO DELLA TAVOLA DI S. NICOLÒ.

fa distaccare secche e vive dal fondo, il pensiero che imprime con studio diligente sul volto di esse, la preoccupazione costante di riprodurre su quei visi l'anima e l'opera di coloro che voleva colorire, sono doti mirabili del suo pennello, che pare il pennello di un filosofo.

Esaminate le figure di S. Francesco, di S. Bernardino, di S. Paolo, e voi troverete che se, nel disegnarle, ebbe dinanzi agli occhi la presenza di qualche buon Frate, di qualche vecchio Monaco, cercò però di mettere in quelle figure così profondo il pensiero di quei Santi, che voi leggete loro in viso quello che furono, le azioni che compirono, il sentimento dal quale erano mossi. Sotto questo aspetto la tavola di Terni è veramente mirabile, e se si vogliono immaginare due frati che piangano veramente dinanzi al cadavere di un Crocifisso, bisogna prendere il pennello dell'Alunno. Esaminate le figure della Madonna. Egli vi dovè studiare sopra con cura amorosa, e prima di disegnarle di colorirle, dovè pensare e meditare assai. La Madonna fanciulla che è annunciata dall'Angelo è ben diversa dalla Madonna già madre, che adora il neonato; e la Madonna che lo nutrisce, la Madonna, che, già innanzi cogli anni, piange sul Calvario, la Madonna glorificata che è coronata da Gesù, sono tipi diversi, pensati, riflettuti, che hanno forme, e caratteri, ed espressioni distinte, e che mostrano non l'industriale che dipinge per accumulare fiorini, ma l'artista filosofo che, nel fare

DETTAGLIO DELLA TAVOLA DI S. NICOLÒ.

riguardo, è il Gozzoli che dette all'Alunno il pensiero, ripetuto poi così felicemente dovunque.

L'Alunno, separatosi dal Gozzoli, seguì per la sua via, e fece una scuola da sè. Il verismo delle sue figure, l'arte mirabile con la quale le

un'opera di arte, sdegna il fuco delle facili bellezze e degli inutili fiori, perchè cerca la soddisfazione del pensiero robusto, e dell'opera coscenziosa.

E i Bambini? Par che li accompagni nello sviluppo dell'età, dell'intelligenza, del pensiero,

del sorriso, anno per anno. Il Bambino testè nato, che vagisce nella culla, si dimena e alza le manine inconsciamente, è un vero *infante*; ma quando è più grandicello, e può reggersi in piedi, allora scherza con i putti, con gli Angeli, e accetta e offre le ciliege. Ma egli cresce, e allora quasi si distacca dagli amplessi materni, e guardando intorno a sè, colla coscienza della realtà, vi rivolge i grandi occhi, e leva su di voi la manina con mossa intelligente. Che bella cosa far l'analisi di tante delicatezze che fissò con i colori, di tante piccole diligenze alle quali pose la mente! Non mi consente un breve articolo segnalare, caso per caso, dove, e perchè io trovi in lui tante finezze. Ho sotto gli occhi un album ricchissimo, che contiene più di cento fotografie delle pitture del grande Maestro ed è un vero piacere, sfogliandolo, ammirare

GRANDE TAVOLA DELL'ALUNNO IN S. NICOLÒ DI FOLIGNO.

tante belle cose, vedere cronologicamente in un quadro i progressi dell'artista, la diligenza sua, la coscienza con la quale adempiva la professione. Quando sarà divulgato di lui in un libro solo quello che oggi è disperso quasi in cento chiese e musei, si vedrà allora che Maestro Nicolò ha una fama al merito inferiore.

L'Alunno fu accusato — calunniato cioè — di aver preferito scene truci, e di essersi dilettato di rappresentazioni sanguinose. Quale ingiuria! Quale ingiustizia! Egli fu *vero*. Ecco la colpa sua.

DETTAGLIO DELLA TAVOLA DI S. NICOLÒ.

Mentre altri dipingevano leziosamente delle Crocifissioni ghiacciate, nelle quali si colorivano dei gemiti platonici, compassati, e si ingentilivano, anzi si alteravano, le verità dei tormenti e dei tormentati, e le agonie e le scene tumultuose dei manigoldi e delle torture erano scene arcadiche, egli riprodusse le cose come dovettero essere. Lo strazio, le angoscie, gli ululati, o sono tali, e si dipingono così, o sono ipocrisie.

DETTAGLIO DELLA TAVOLA DI S. NICOLÒ.

Come potete cercare sentimenti di dolcezza sul viso di quelli aguzzini che flagellarono Gesù nello stendardo di Deruta, o nella predella di

Parigi? Volete imprimere dolcezze serafiche sulla faccia di quei macellai che strappavano la pelle a S. Bartolomeo nella tavola di Foligno? Date all' Alunno un tema soave, fategli dipingere Angeli e Vergini, commettetegli glorie e incoronazioni, e quel pennello che colorì le efferatezze e le barbarie, sarà al caso di bearvi nel misticismo delle glorificazioni di Foligno e di Nocera, dove pare che la Madonna, più che glorificata, sia spiritualizzata. E sarà al caso di colorire un esercito di putti spensierati, danzanti, sorridenti, vivi e veri, sicchè vi pare di sentirne la voce argentina, e le risa chiassose.

GRANDE TRITTICO DI GUALDO TADINO.

È qui l' opera, è qui il merito suo, imperocchè come non si può giudicare tutta l' abilità di Raffaello dalle sole furie dell'ossesso nella sua Trasfigurazione, così non è lecito screditare l'Alunno se non si conoscono le centinaia delle opere

sue, le migliaia delle sue figure, seminate per l'Italia, ospitate in Germania, in Francia, in Inghilterra, in America.

che ebbe il Gozzoli maestro suo, a Pisa, a Firenze, a Viterbo, a Montefalco, a S. Gemignano, ed altrove, chi sa quali epopee grandiose ci

TAVOLA DELLA CHIESA DI S. MICHELE DI BASTIA.

Ah! se l'Alunno, anzichè nascere a Foligno, fosse nato a Roma o a Firenze! Se avesse avuti i Mecenati che ebbero i contemporanei suoi,

avrebbe lasciate anch' egli. Ma i suoi Mecenati furono poveri Frati e modesti Pievani, piccole Confraternite e oscuri Devoti, e siccome tutti

avevano la borsa piccola, così non potevano che commettergli opere limitate.

GRANDE TAVOLA NEL DUOMO DI NOCERA.

Ma fu un bene. Se egli lasciava l'Umbria nostra, forse avrebbe perduta la sua originalità, e, attratto dalle novità, dal lusso, dalla profanità dei Maestri fiorentini, che talvolta sacrificarono il pensiero religioso alla soddisfazione dei sensi, che colorivano con preferenza fiori e giardini, paradisi e visioni, danze e tornei, avrebbe abbandonato l'arte sacra, nella quale riuscì sommo,

avrebbe certo avuto un campo più glorioso e più vasto, ma noi non avremmo avuto le caste avuto le allegrezze mistiche dei suoi Angeli, che si fanno tuttora invidiare, si sarebbe rivolto al

TAVOLA IN S. CHIARA DI AQUILA OGGI A LONDRA.

DETTAGLIO DELLA PREDELLA DELLA TAVOLA DI S. NICOLÒ.

bellezze delle sue Madonne, dinnanzi alle quali si prostrano ancora turbe di devoti, non avremmo l'arte mondana, ma non avrebbe certo superato i Maestri.

Invece egli tenne fermo al pensiero, alla sostanza, al concetto, non conobbe che l'arte religiosa, e non si perdette dietro ad una decorazione che avrebbe sperduto, non concentrato, quel pensiero che era in lui prepotente e dominante, e che era per lui il sacro ministero al quale si era dedicato.

TAVOLA IN S. NICOLÒ IN FOLIGNO.

Vegga il lettore quanto fu grande la rinomanza del suo valore. I pittori perugini eseguirono qua e là opere mirabili, ma nessuno ebbe

pari all'Alunno la soddisfazione e la gloria di essere chiamato a dipingere in tanti luoghi. Lasciando Foligno, patria sua, dove dipinse in Duomo, alla Misericordia, all'Oratorio, a S. Nicolò, a S. Maria in Campis, a S. Bartolomeo, a S. Agostino ed altrove, egli dipinse a Spello, a S. Maria degli Angeli, in Assisi, a Bastia, a Cannara, a Bettona, a Perugia, a Montefalco, a Trevi,

TAVOLA NEL DUOMO DI ASSISI.

GONFALONE DI DERUTA.

GONFALONE DI DERUTA.

in Amelia, a Terni, a Nocera, a Gualdo, a Todi, a Sassoferrato, a Cagli, a Matelica, a Montelpare, a S. Severino, a Camerino, a Serra Petrona, a Sarnano, in Arcevia, all'Aquila, e forse altrove. Suoi dipinti stanno in Roma al Vaticano, a Villa Albani, a Palazzo Corsini, a Ravenna, a Bologna, a S. Marino, a Bergamo, a Milano, a Parigi, a Lione, a Carlsruhe, a Colonia, a Londra, a Berlino, a Pietroburgo, a Oxford, a Baltimora, a Cambridge; questi ultimi tutti provenienti dalle Marche e dall'Umbria.

Quale pittore può vantarsi di essere stato a dipingere in tante città? (1)

L'Alunno visse solitario a sè, non subì influenze da nessuno, nè influì su nessuno. Vide gli splendori di Assisi, le meraviglie di Perugia, ma fu inaccessibile alla modernità, sicchè nella sua vecchiaia dovè apparire un ritardatario. Nella stessa Foligno il Palazzo Trinci gli poteva presentare un vero ciclo di arte profana: scene mitologiche e storiche, le grandezze di Roma e gli annali dell'Impero, la sala dei Giganti e i simboli delle scienze. Anche a Sassovivo, malgrado la severità monastica, potea vedere rappresenta-

TAVOLA S. MATTEO DI CANNARA.

(1) Molti scrissero dell'Alunno, dal Vasari (nella vita del Pinturicchio) in poi. Lasciando da un lato gli scrittori più antichi, il Mariotti, il Lanzi, il Rosini, il Bragazzi ecc., si occuparono di lui il Rio (*De l'art chrétien*, Paris, 1861, vol. 1, pag. 213-221), il Passavant (*Raffaele di Urbino e il suo Padre Giovanni Santi*. Trad. C. Guasti, Firenze, 1882, vol. I, pag. 327-33), il Frenfanelli Cibo (*Nicolò Alunno e la Scuola Umbra*, Roma, 1872), il Rossi (*I pittori di Foligno*, Perugia, 1872: *Giunte ai Pittori di Foligno*, Perugia, 1883), il Magni (*Storia dell'Arte Italiana*, Roma, 1901, vol. II, pag. 193-199), il Brousolle (*La Jeunesse du Perugino et les origines de l'École Ombrienne*, Paris, 1901, pag. 193, 245), il Crowe e Cavalcaselle (*Storia della pittura in Italia*, Firenze, 1902, vol. IX, pag. 270-277), il Matrod (*Nicolò Alunno*, negli *Études Franciscaines*, Parigi, 1903, vol IX, pag. 407 418), P. P. (*I Gonfaloni e i Polittici dell'Alunno*, nel *Corriere d'Italia*, Roma, 5 settembre 1907), F. Mason Perkins (*La pittura all' Esposizione d'Arte antica di Perugia*, nella *Rassegna d'Arte*, Milano, 1907, vol. VII, pag. 88-95, 113-119), ed altri·

zioni leggendarie dell'evo carolingio, ed escire così dal Santuario, dedicandosi anche all'arte profana, all'arte moderna. Ma egli, come dicemmo, volle rimanere fedele all'arte sacra,

Difatti suo figlio Lattanzio appartenne alla professione, non alla scuola paterna, sebbene in qualche opera del Padre abbia concorso anch'egli col suo pennello. Chi scriverà di questo

TAVOLA IN S. BARTOLOMEO PRESSO FOLIGNO.

DETTAGLIO DELL'EDICOLA DEL DUOMO DI FOLIGNO.

DETTAGLIO DELL'EDICOLA DEL DUOMO DI FOLIGNO.

alla quale avea data un'impronta tanto personale e sua, che morì con lui. Egli non ebbe seguaci, e chi oggi parla della sua *bottega*, crede di vedere opere di scolari suoi in opere che egli condusse a termine molto alla buona, ma che sono sue. Che bottega potea avere, chi non riuscì a far suo seguace e scolaro neppure il figlio?

pittore, e noterà le dolcezze, le sfumature delle sue tele di Foligno e di Pale, delle sue tavole e dei suoi affreschi di Roma, di Castelritaldi, di Turrita, di Montefalco, non solo troverà che egli fu un Peruginesco, o, meglio ancora, un imitatore del Pinturicchio, ma che sta agli antipodi colle concezioni pittoriche del padre suo.

EDICOLA DEL DUOMO DI FOLIGNO.

Conchiudasi: Maestro Nicolò fu una mente artistica di alto valore, ma fu un solitario, che in sua gioventù si lasciò influenzare da Benozzo Gozzoli, e che, studiando, meditando, migliorò e perfezionò sè stesso, facendo dell' arte un ministero che piuttosto esortasse a pensare, anzichè un trastullo che invitasse e godere. Il bello fu per lui mezzo per il buono, onde dovè considerare sé stesso come istrumento di morale, come un sacerdote dell'arte, come uno stimolo di bene. Anche i primitivi, i preaffaellisti, ebbero dell'arte questo concetto, ma non riuscirono come egli, che come pittore concettoso e religioso fu sommo pel tempo suo. Quando i suoi contemporanei vedeano i dipinti e le figure degli altri Maestri, doveano ripetere, meravigliati, *come sono belle!* Ma quando vedeano le figure di Maestro Nicolò, doveano dire, *come sono vere!* Se questo ci dicono le opere sue, non è chi non veda l'alta importanza educativa che ebbe il pittore-filosofo, e come, anche per questo, abbia molto diritto alla nostra stima.

GONFALONE NELLA PINACOTECA DI TERNI.

Quale differenza con qualche artista coevo, dissoluto, scettico, bestemmiatore, il quale colo-

riva colla mano sentimenti che non sentiva nell'animo, facendo dell'arte un mestiere!

A ragione i concittadini veneravano il pittore e come artista insigne, e come uomo di rigidi costumi, sicchè gli dettero più volte pubblici offici e incarichi delicati, e allorchè chiese un favore al suo Comune, tosto l'ottenne, poichè, come si legge negli annali pubblici, egli, per le sue virtù, era degno di ogni favore.

E alla base di una delle più belle sue tavole, cioè nel grande trittico di S. Nicolò di Foligno, un poeta del tempo suo fece colorire un epigramma, nel quale maestro Nicolò veniva chiamato con frase gentile « *bella corona della patria sua: Patriae pulchra corona suae* ». E questo ritennero i posteri fino a noi, tantochè mentre i sommi maestri della scuola Umbra aspettano ancora una statua, l'Alunno ebbe la sua fin dal 1872, erettagli dai concittadini per pubblica sottoscrizione.

Onoriamo l'artista valoroso, il cittadino esemplare!

D. M. Faloci Pulignani.

# Per una firma di Gentile

*A proposito di quanto è stato scritto nell'ultimo fascicolo di questa* Rivista *sul nome che Gentile tracciò nel nimbo della Madonna del quadro pisano, l'illustre professore Emilio Teza, accogliendo una nostra viva preghiera, ci comunica il breve ma prezioso scritto che ci onoriamo di pubblicare nella certezza di far cosa gradita agli studiosi dell'arte. I quali, sull'autorità di un tale lettore, riposeranno ormai tranquilli circa la qualità e il significato della firma discussa.*

N. d. D.

Trent'anni sono, un buon amico mio, in Pisa, mi disse: c'è un quadro con una iscrizione arabica; vuoi vederla? Andiamoci pure. Si guarda, e il primo giudizio è facile: ad inesperti possono quei segni, o alcuni di quei segni, parere di scrittura cufica; ma di certo non sono. Ricopiai alla brava, non osando lucidarlo, quello che stava dipinto nel nimbo della Vergine, e tornai a casa. Con poco merito, e piccola fatica, lessi dalla destra verso la sinistra, m'accorsi che c'era un *Fabr*: e che, meno chiaro, si vedeva anche un *Gen*. Diedi subito la buona nuova e seppi come il quadro fosse attribuito al fabrianese.

Che l'arabico invogliasse la calda fantasia di di un pittore era possibile, probabile no: che vi usasse, poniamo, la formola coranica, il *Non c'è Dio che Dio*, meno probabile ancora: e l'apparente santità della sostanza, islamicamente ripensata, diventava eresia di antitrinitari. Codesti scherzi in una chiesa? e sul viso della Madonna?

Il pittore, volendo scrivere il suo nome, lo mostra e lo nasconde ad un tempo; chi lo pagava non avrebbe tollerato che un biglietto di visita stesse attorno ad una immagine da adorare; quindi abbreviature e girigori, forse non spiegati dall'inventore a nessuno. E spiegati non furono per un gran pezzo.

Pareva a me che di ardimenti capricciosi e poco pii, come è questo, si avessero a cercare altri esempi, e che giovasse il trovarne: ne parlai spesso a studiosi della storia dell'arte, ma non si commossero: ne toccai a colleghi accademici, e non dirò che io fossi lodato; ma veggo adesso che c'è chi si persuade aver io saputo leggere, e torno ai compiacimenti della molto lontana mia infanzia. Non m'insegnò a leggere l' « *àmia Laura* », come si chiamava, coll'affettuoso ed onorato nome usato a Venezia, la mia vecchia maestra? Di mio aggiunsi il tentare di leggere anche a rovescio.

Padova.

E. Teza.

# Illustri francescani
## in un affresco, in un arazzo, in una tavola ed in tarsie del quattrocento

(Saggio iconografico).

La Sala III della Mostra di antica arte umbra fu interamente consacrata a Nicolò di Liberatore da Foligno, all'artista potente ed espressivo, sebbene ineguale nella forma, che spesso in un solo polittico dall'accurato studio di un buon modello passa bruscamente ad un'arte rude e manierata. La fortuna dell'Alunno si è di certo risollevata con la Mostra di Perugia e i critici più recenti hanno riconosciuto troppo severo il giudizio che di lui espresse il Cavalcaselle, il quale lo definì un fiacco imitatore di Benozzo Gozzoli, pure riconoscendo nell'artista un qualche carattere individuale che lo distingue e dagli altri folignati contemporanei e dai perugini, i quali molto derivarono da lui (1). A parere mio, il Cavalcaselle reagì con soverchia energia agli entusiasmi del Rio e del Passavant, critici più disposti ad ammirare l'espressione che la forma, come del resto portava l'indole romantica loro e dei tempi in cui scrissero. Noi possiamo ora serenamente giudicare Nicolò da Foligno lontani da ogni esagerazione e dobbiamo appunto riconoscere in lui il pittore umbro che, ad una prima

(1) Il nuovo Catalogo della Pinacoteca Vannucci (Perugia 1907) ha tolto all'Alunno lo stendardo dell'Annunciazione (Sala IX, n. 10) per darlo a Bartolomeo Caporali; eppure non v'è pittura più alunnesca di questa che il Cavalcaselle disse anzi l'opera più felice del Folignate. Gli autori del Catalogo hanno spinto troppo avanti il giudizio del Burckhardt, che accennò ad una possibile collaborazione del Caporali, basandosi sulla somiglianza dell'Annunziata con quella del polittico di Benedetto Bonfigli (Sala VIII, n. 8) nel quale si dice abbia cooperato Bartolomeo. Ma noi conosciamo la data del Gonfalone, 1466, mentre ignoriamo affatto quella del dipinto del Bonfigli e non

educazione locale affinata dai modelli di Benozzo, innestò una forte derivazione di elementi veneziani e specialmente vivarineschi, ai quali più tardi si aggiunse qualche influenza di Carlo Crivelli. Questo fatto, importantissimo per la storia della pittura umbra, è spiegato dal vivo scambio di relazioni e d'interessi tra la città sua e le vicine Marche, aperte largamente all'influsso veneto e non nella pittura soltanto, come pure dal saperlo in tutta la sua lunga ed operosa carriera di artista occupato assai in lavori commessigli da città e terre marchigiane. E marchigiano fu il suo migliore allievo, Lorenzo di Alessandro da S. Severino, mentre il figlio suo Lattanzio, che pure collaborò largamente col padre nell'ultimo ventennio della vita di lui, ci apparisce piuttosto inclinato a seguire la corrente della pittura perugina e in specie l'arte del Pintoricchio (1). Così mentre in Foligno, Venezia giungeva a traverso le Marche a far penetrare alcuni principii della scuola squarcionesca, Perugia dal canto suo, più prossima alla Toscana ed in maggiori relazioni con essa, assimilava elementi fiorentini per mezzo del Bonfigli, nelle cui opere è facile distinguere l'influenza di Fra Filippo, di Fiorenzo al quale dovettero piacere assai i dipinti del Verrocchio e del Pollaiuolo, e finalmente di Pietro che riassunse nella sua tecnica tutti i progressi dei toscani da Piero dei Franceschi a Leonardo da Vinci. Ho creduto non inutile questo cenno sintetico dell'arte dell'Alunno, rilevandone la vera caratteristica e contrapponendola a quella della pittura perugina, perchè io credo che anche nelle brevi monografie o studi di limitatissimo campo non si debbano mai perdere di vista le grandi linee generali della storia dell'arte; altrimenti si correrà rischio di non potersi mai servire di tanti lodevoli ed utili prodotti della critica recente per risalire di quando in quando dall'analisi pur necessaria alla sintesi più necessaria ancora.

Per tornare dunque all'Alunno ed al nostro soggetto, mi è caro richiamare l'attenzione dei lettori sulla predella del polittico di Gualdo Tadino firmato dal pittore che lo condusse nel 1471, ossia nel migliore periodo della sua attività. Eseguito per la chiesa dei conventuali di S. Francesco in quella città, oltre a presentare nelle tavole principali le figure dei santi Francesco, Bernardino e Antonio di Padova, offre nella predella una interessante serie di mezze figure, le quali riproducono illustri personaggi dell'ordine minoritico. Il Frenfanelli nel suo « Nicolò Alunno » (1) riferendo la descrizione fattane dal Passavant, dice che quelle figurine rappresentano i Padri della Chiesa e alcuni santi francescani. Adamo Rossi (2) per primo si avvide che nella base della predella erano scritti i nomi dei personaggi a lettere maiuscole d'oro su fondo azzurro, ne tentò la lettura, nella quale incorse in qualche inesattezza. Ecco le leggende nella vera grafia ed in quella parte che il tempo ci ha risparmiata e gli uomini non hanno guasta; il dipinto di Gualdo non andò salvo da deturpazioni e da restauri, per cui, ad esempio, vi mancano oggi gli archetti sovrastanti la predella, come li vediamo in quello di Nocera, archetti ricordati nel contratto pubblicato dal Rossi per l'intaglio delle cornici (3).

abbiamo documenti che confermino la pretesa collaborazione del Caporali. Di più le pitture certe di Bartolomeo, ad esempio l'affresco di Montone, hanno caratteri affatto diversi da quelli dello stendardo in parola. Oramai non è dubbio essere il Caporali autore del Gonfalone di S. Francesco a Montone (Sala X, n. 4); si paragonino le due tempere e si vedrà se possano essere della stessa mano. Ci auguriamo quindi che in una prossima pubblicazione del Catalogo venga restituita all'Alunno un'opera sulla quale non può cadere alcun dubbio e che non ha davvero bisogno della firma del pittore per essere riconosciuta sua e interamente sua.

(1) Di Lattanzio sono molte delle figure poste nei gruppi laterali del *Martirio di S. Bartolomeo* (Sala III, n. 3), lasciato incompiuto da Nicolò, che in un codicillo del suo testamento, pubblicato dal Rossi, ordinava al figlio di condurlo a termine, valendosi dell'oro e dell'azzurro che si trovavano nella sua bottega, a patto però che dividesse col fratello Marchesio il prezzo della tavola dovutogli dai Frati di S. Bartolomeo di Marano, committenti. Il Berenson ha giustamente dati a Lattanzio i due angeli in tavola sagomata conservati a S. Maria degli Angeli, presso Assisi (Gabinetto della Torre, n. 4, 5); il Perkins con qualche riserva gli attribuisce il polittico di S. Matteo di Cannara (I Corridoio, n. 1) sconciamente deturpato e ridotto a tondo. Io ritengo eseguite da Lattanzio le mezze figure dell'Angelo e dell'Annunciata nel trittico di Bastia (1499), la prima delle quali deriva da quella dipinta dal Pintoricchio nell'ancona di S. Maria dei Fossi, ora nella Pinacoteca Vannucci. Sua è forse anche la tela a tempera con la Madonna e S. Anna inginocchiate, sopra un fondo di paese ed alcuni angeli in alto, al piedi d'un crocifisso di legno, nella chiesetta di S. Anna presso Spello; pittura sciupata e mal ridotta. In tutti questi dipinti ai caratteri folignati si uniscono elementi perugineschi, specie nelle acconciature e nei tipi degli angeli.

(1) Roma, 1872, pag. 158.

(2) *Giornale di Erudizione*, anno I, pag. 274.

(3) Il chiarissimo Anselmi, del quale tutti gli studiosi dell'arte hanno appreso col più vivo dolore la recente immatura perdita (*L'« Augusta Perusia » si associa al dolore che qui il suo collaboratore esprime in nome degli studiosi e suo per la morte del chiaro storico marchigiano. - N. d. D. e d. R.*) mi faceva giustamente osservare che il Rossi non lesse bene nel documento dell'Archivio di Foligno il nome del paese, patria del legnaiuolo; infatti nelle Marche non esiste Montelupo, quantunque vi sia la terra di Montelupone; il documento abbrevia quello che il Rossi ha interpretato per Montelupo, mentre va letto Montelpare o Montelbero, come latinizzavano in quei tempi. Si che l'intagliatore del polittico di Gualdo è quel Giovanni che nel 1456 firmava con Paolino d'Ascoli il coro di S. Maria Nuova di Perugia. La tecnica dell'intaglio è proprio quella della scuola di Paolino, la quale tanto operò nell'Umbria e che presto illustrerò con la scorta di nuovi documenti.

· · · · VS VREOLI MNICOLAUS DE LIRA · B · BONAVENTURA D̄NSBELTRANDUS · REX · ROBERTUS · ALEXANDER · PP III · B̄ HIC RECONDITVME · · · NOSTRI IESUM CRISTI · INPERATOR COSTATINOPULIT · · · · NICOLAUS · PP IIII D̄ MACTEUS · DAQUAS · M · LANDULFUS · M · ALEXANDER · DEALES · M · · · ·

Sono in tutto dodici nomi: il primo è facile completarlo in Petrus Aureoli, dell'ultimo abbiamo soltanto abbreviato il titolo di Magister. La leggenda centrale doveva riferirsi al ciborio sovrapposto al quale si riferiscono anche le sei figurine di angeli, due sorreggenti un festone di foglie e quattro genuflessi in atto di adorazione. L'artista, racchiudendo ciascuna figurina entro un archetto a rilievo dorato, cercò di legare insieme i personaggi e di aggrupparli variamente nell'azione, la qual cosa è solito fare anche nelle maggiori figure dei suoi polittici. Pietro Aureoli è un vecchio sbarbato, che ricorda il tipo tradizionale di S. Bernardino, alquanto ingrassato; con le braccia conserte e le mani infilate nelle ampie maniche della tonaca, ascolta attentissimo il vicino Nicolò da Lira, bel vecchio dalla barba bianca con la testa incappucciata, che, volto verso il compagno, sta contando sulle dita argomentazioni e sillogismi. Bonaventura, giovane frate imberbe, è posto di fronte, a mani giunte, col cappello cardinalizio posato sul davanzale. Segue il vecchio Bertrando con lunga barba, con testa coperta dal cappello rosso di porporato; sul ginocchio destro sollevato posa un grosso libro aperto ed alla sua destra un altro libro; il grande scrittore ha per poco sospeso l'opera sua e si mostra tutto intento a temperare una penna d'oca. Il Re Roberto, coronato, con barba castanea, è tutto assorto nella lettura di un lungo rotulo che tiene disteso con ambe le mani; gli sta accanto Alessandro V, e non III, come ha scritto l'Alunno, bella figura di vecchio pontefice, col triregno in capo, che stringe con la destra le chiavi d'argento e leva la sinistra verso il Sacramento, allora venerato nel ciborio attiguo. Questo interrompe la serie che ricomincia con l'Imperatore di Costantinopoli, strana imagine di vecchio dalla barba canuta, il quale porta in testa una corona conico-poligonale e giunte le mani adora anche lui il Corpo di Cristo. Gli viene accanto Nicolò IV, visto di fronte, grasso e sbarbato, con le chiavi nella mano manca e la destra alzata a benedire. Matteo d'Acquasparta, vecchio scarno e rugoso con barba bianca, mostra un profilo duro e tagliente ombreggiato dal largo cappello di cardinale, nasconde le mani entro le maniche e sta mesto e pensoso. Landolfo è un giovane imberbe, dall'aria cogitabonda, visto di faccia; mentre sostiene con la destra un libro aperto e vi poggia sopra l'altra mano, guarda avanti a sè, come preso da dubbio; è questa senza dubbio la migliore figura della predella e contrasta assai con quella che segue, rappresentante Alessandro di Ales, un vecchio sbarbato, dalle forme piene, alquanto contadinesche; seduto sopra una seggiola di legno intagliato, poggiando le braccia ai braccioli, con grossi occhiali al naso, legge un gran libro che il compagno, l'ultimo della serie e l'unico del quale non ci rimanga il nome, uomo maturo con barba corta e bruna, gli tiene aperto davanti con ambe le mani (1).

I dodici personaggi della predella di Gualdo hanno tutti un nome ben conosciuto: papi, cardinali, filosofi, re, imperatori, considerati gloria e vanto dell'ordine minoritico al quale dettero il nome, suggeriti probabilmente al pittore dal guardiano del convento, li ritroviamo tutti nella serie, che Benozzo Gozzoli aveva dipinto nell'abside di S. Francesco in Montefalco, parimenti in mezze figure, entro medaglioni circoscritti da un ramo che si attorce e si snoda in un fregio, inteso a rappresentare l'albero minoritico. Benozzo certamente desunse il motivo dell'Angelico, suo maestro, che lo svolse ad illustrare l'ordine Domenicano sotto la mirabile Crocefissione del Convento di S. Marco a Firenze. Forse a Fra Giovanni da Fiesole venne l'idea dagli Alberi così comuni nella pittura italiana del trecento e del primo quattrocento, come l'Albero della Croce e l'Albero di Iesse. Anche la scultura ne aveva largamante usato: i bassorilievi della facciata Orvietana svolgono il tema dell'Albero e ne desumono lo scomparto (2).

La serie gozzoliana di Montefalco è senza dubbio la più importante, sia per merito d'arte che per giudiziosa scelta dei personaggi rappresentàtivi: Nicolò da Foligno derivò la sua del polittico di Gualdo dagli affreschi di Benozzo e ne desunse, quasi copiandole, alcune figure, pure adattandole all'indole sua, tutta intesa alla ricerca dell'espressione e del carattere, con qual-

---

(1) Nella stessa Sala III ai numeri 4 e 5 sono esposte due tavolette di Nicolò da Foligno, provenienti dalla Chiesa dei Frati Minori della Repubblica di S. Marino, già illustrate da CORRADO RICCI (*S. Marino*, Società editrice di Arti grafiche, Bergamo). Sono frammenti della predella di un grande polittico: nella prima è un Beato cardinale, visto di fronte, col cappello purpureo in testa, grasso e sbarbato, in atto di sorreggere con ambo le mani un gran libro chiuso; vicino a lui è un altro Beato, parimente imberbe e di faccia, vecchio, con le braccia incrociate sul petto. Nell'altra è un Beato pontefice del tutto simile al Nicolò IV della predella di Gualdo con un altro Beato dalla corta barba castana e che tiene un libro tra le mani. Tutti e quattro appartengono all'ordine francescano; così l'Alunno dovette ripetere per S. Marino, variandola in parte, la serie di Gualdo; in questa le figurine non hanno raggi nè aureole attorno alle teste, mentre nelle tavolette di S. Marino sono graffiti i raggi propri dei Beati.

(2) La letteratura ascetica del medio evo registra una quantità di *Arbores*; il titolo è dei più comuni e gli scrittori lo adottarono con la stessa frequenza delle tante opere d'arte ispirate a questo tema.

che punta d'ingenuo umorismo. Il posto d'onore fu dal maestro fiorentino assegnato ai tre grandi toscani, Dante, Giotto e Petrarca, che per antica tradizione dettero il nome loro all'Ordine dei Cordiglieri o Terzo Ordine francescano. I loro ritratti sono posti sotto la grande finestra dell'abside, nel mezzo della serie: il centrale è quello di Dante, visto di fronte, coronato d'alloro, col volume della « Comedia » aperto tra le mani, sul quale si legge chiaramente il primo verso dell'Inferno; Benozzo vi appose in basso a guisa di leggenda il noto verso di Giovanni del Virgilio: THEOLOGVS · DANTES · NVLLIVS · DOGMATIS · EXPERS · dal quale risulta maggiore l'ammirazione per il profondo conoscitore della filosofia tomistica che per il sovrano poeta. Giotto (PICTORVM · EXIMIVS · IOTTVS · FVNNAMENTVM · ET · LVX ·) volto di profilo, col lucco alla fiorentina, traccia un disegno sopra un foglio di pergamena, mentre solleva l'occhio quasi a guardare il modello; è una figura viva e potente, dalla fisionomia irregolare, ma nobile ed espressiva, quale la tradizione assegna al drammatico maestro, restauratore e fondatore dell'arte moderna. Dall'altra parte il Cantore di Laura (LAVREATVS · PETRARCA · OMNIVM · VIRTVTV · MONARCA ·) con la testa incappucciata e cinta della corona poetica, tiene tra le mani un grosso volume chiuso; gli studi del De Nolhac e del Cozza sull'iconografia petrarchesca hanno reso notissimo questo dipinto del Gozzoli nel quale non mancano molte e notevoli analogie con la celebre miniatura del Codice Vaticano. È notevole quindi il fatto che mentre Benozzo seppe o potè raffigurare il Poeta dell'*Africa* e il Maestro della Cappella degli Scrovegni nelle forme più o meno legittime della tradizione, abbia poi imaginato un Dante con la faccia larga e tondeggiante, occhi grandi e sbarrati, naso breve e labbra egualmente sporgenti: ritratto pittosto di giovane chierico che di poeta, è la giusta illustrazione grafica del verso di Giovanni del Virgilio, dal quale il pittore trasse probabilmente ispirazione per foggiare il suo Dante ideale. Accanto alla triade gloriosa dell'arte, si svolge la teoria di altri venti illustri francescani, contrassegnati col loro nome soltanto, senza aggiunta di epigrammi elogiativi; essi sono: NICOLAVS · PP · IIII · — INPERATOR · COSTANTINOPOLITAN · — REX · ROBERTVS · — · · · · · · · A · D · TVDETO · — GVARRO · MAISTER · SCOTI · — DNS · LEONARDVS · D · GIFFINIO · — SCOTVS[1] DOCTO · SVBTILIS · — FRACISCVS · DEMAIRONIS · — M · GERARDVS · ODONIS · — M · PETRVS · IOHS · — MAGISTER · LANDVLFVS · — · M · NICOLAVS · DELIRA · — M · PETRVS · AVREOLI[2] — · M · IOHANES · DEPARMA · — · MAGR · ALEXANDER · DEALES · — M · RICCARDVS · DEMEDIAVILLA — DNS · BELTRANDVS · — DNS · MACTEVS · D · AQVA · SPARTA · — · BEAT · BONAVENTVRA · — · ALEXANDER · PP · QVINTVS. In questa serie abbondano gli scrittori di trattati filosofici, mistici e scolastici, ed i glossatori dell'Ordine; santi e beati vi trovano posto purchè vantino opere, come quelle di S. Bonaventura. È vero che Benozzo ha collocato nel gran fregio dell'arcone i compagni del Fondatore e nelle vele della volta quei Minoriti i quali più eccelsero per santità di vita; ma si direbbe che abbia voluto chiudere il suo delizioso ciclo francescano con i ritratti degli ingegni più eletti e profondi che aggiunsero tanto lustro e decoro all'esercito dei seguaci del Poverello; lo spirito della Rinascenza si affaccia non timido in questo concetto di glorificare tra le mura di un tempio i meriti dell'intelletto e della scienza vicino a quelli della virtù eroica e, quantunque il pittore cerchi di rappresentare umili figure di fraticelli, tutti spiranti ascetismo e devozione, è facile intuire come nella coscienza dei committenti, che pure cingevano i fianchi dell'umile capestro, dovesse essere già penetrato il soffio dei tempi nuovi, un nuovo sentimento della vita, una ben diversa interpretazione della dignità dell'Ordine (1).

Nella duplice Basilica d'Assisi, sorta e decorata in altra epoca, non troviamo nulla di simile; appena appena nelle ricche cappelle gentilizie, erette da vescovi e cardinali del periodo Avignonese, il ritratto del fondatore trova luogo negli affreschi, genuflesso a piedi del santo protettore, o nelle mirabili vetrate, circoscritto nelle formelle decorative, ridotto a proporzioni minuscole, eguali a quelle del suo stemma gentilizio; gli artisti erano ancora ingenui novellieri delle leggende dei Santi, nè sapevano adulare gli allogatori delle opere magnifiche con il dar loro soverchia importanza ponendoli in troppa luce, quasi alla pari con gli abitanti del cielo. Benozzo nei dipinti di Montefalco conserva ancora in parte la pia tradizione dell'Angelico, ma preannuncia al tresì la Cappella Medicea, S. Geminiano e il Camposanto di Pisa; nella serie da noi studiata, il contrasto fra la novità umanistica del soggetto e la spiritualità della forma, è evidente: il pittore cerca quasi di nascondere il carattere intellettuale dei personaggi; i filosofi acuti e sottili, padroni del sillogismo, profondi conoscitori della bibbia e della patristica, diventano per lui spiriti contemplativi, animette ingenue e curve sotto il peso della regola, figure ideali che noi ve

(1) Il pittore aveva scritto SCVTVS, poi corresse.

(2) Si legge ancora AVREOLA, errore corretto da Benozzo stesso.

(1) Dallo scorcio della prima metà del 400 fino ai primi decenni del secolo XVI, per le aspre lotte di supremazia e di legittimità tra Osservanti e Conventuali, videro la luce opuscoli innumerevoli polemici ed apologetici, nei quali si adopera da una parte e dall'altra l'arme, evidentemente creduta molto efficace e decisiva, del vantare i dotti ingegni che uscirono dalle file dei rami dell'Ordine, combattenti tra loro.

dremmo volentieri identificate negli eroi dei *Fioretti.* Il pittore fiorentino, che non conobbe le grandezze dell'arte, ma che, artista mediocre, adopera i limitati suoi mezzi fino a raggiungere spesso grandi effetti, non seppe interpretare giustamente le figure complesse di Bonaventura, dello Scoto, di Alessandro di Ales e di Riccardo di Mediavilla; egli le concepì come qualunque fraticello devoto ed ignorante che non scorgerebbe attraverso quei nomi altro che imagini di beati e di santi, ricchi di tutte le virtù francescane (1).

GRANDE ARAZZO DONATO DA SISTO IV ALLA BASILICA DI S. FRANCESCO DI ASSISI NEL 1479.

Lo spirito paganeggiante del rinascimento informa anche l'iconografia dello splendido arazzo donato da Sisto IV alla Basilica di Assisi nel 1479; la data non è sicura nè a me è riuscito nelle carte dell'Archivio di Assisi trovare alcun documento che la confermi, quantunque i libri di entrata e di uscita registrino scrupolosamente i doni fatti in denaro da quel Pontefice al Sacro Convento e minutamente rendano conto del modo impiegato nello spenderlo. Ma non è da far maraviglia; quei buoni frati volevano che ai posteri risultassero bene spese le somme ottenute dalla

(1) La Biblioteca del sacro Convento di Assisi conserva gran numero di opere degli scrittori, trattatisti, glossatori e scolastici francescani. Ne desumo qui alcune, per chi ne trovasse utile l'indicazione, dall'opera di LETO ALESSANDRI: *Inventario dell'antica Biblioteca pubblica e privata del Sacro Convento*, Assisi, 1906: *Nicolò de Lira*: Postilla super Daniel (69); Super epistolas, actus apostolorum et apocal (82); Super duodecim prophetas (12 f). *Francesco di Mayrone*: Sermones (444, 445, 446); Primus super sententias (343); De virtutibus moralibus (412); Determinatio paupertatis Christi et apostolorum (198); Conflatum (96 f). *Matteo di Acquasparta*: Postillae super Apocal (57, 85); Super psalterium (58); Secundus cum parte quarti super sententias (352); Quaestiones disputatae (382); Sermones (495). Notiamo che la maggior parte di queste opere del celebre cardinale sono autografe. *Pie-*

liberalità del Papa, somme che essi erogarono nel riparare ed in parte rifare le antiche invetriate delle due Basiliche, nell'edificare il gran chiostro del convento, nel rafforzare la fabbrica verso ponente con la gigantesca scarpata ed in altre opere minori; quanto ai doni che Sisto IV elargì, come l'arazzo di cui parliamo e lo stupendo paliotto disegnato da Antonio del Pollaiolo, forse ne presero nota in qualche inventario di sacrestia ora perduto. Così ignoriamo del pari a quale uso fosse destinato il mirabile tessuto, che fino a pochi anni fa era spiegato davanti all'organo della Basilica Inferiore per la festa del Santo.

Il Pontefice donatore sembra che abbia voluto guardare più alla gloria sua che a quella del Fondatore dell'Ordine, facendosi rappresentare in grandi proporzioni nella parte più visibile dell'arazzo, la quale nella metà inferiore, è di un bell'azzurro intenso su cui spiccano con vivaci colori pianticelle fiorite di gerani, viole, garofani, fiordalisi e campanule. Nella parte alta, la stoffa ha il fondo egualmente azzurro, ma non decorato da fiori. Ai piedi del Pontefice, posto nel mezzo, la targa dei Della Rovere su campo turchino chiaro reca l'*inclita quercus* (1) verde di famiglia, tra le due chiavi d'oro, alle quali mancano gli occhi per essere l'arazzo stato soggetto ad un barbaro taglio, forse dovuto alla logoratura della stoffa. I nomi dei personaggi sono tessuti in caratteri gotici di color bianco. Sisto IV (Sixtus iiii) è in piedi, di fronte; indossa un ricco piviale di broccato d'oro ad ornati rossi, bordato di grosse perle e di pietre turchinicce su fondo giallo, tonacella azzurra lumeggiata di giallo con gialli fiorami, sotto la quale ha un camice bianco trasparente, che lascia scoperta in basso la tonaca francescana; le mani sono coperte da guanti bianco-azzurrastri, rosso è il libro che appoggia sul braccio sinistro, mentre il ricco triregno con le bende cadenti sulle spalle sono tempestati di pietre e di perle. Alla sua destra è Nicolò IV (Nicolaus quatꝫ papa) con ricco piviale bianco d'argento dalle ombre terree ed ornati grigi, tonacella azzurra con luci bianche a fogliami gialli, camice bianco, tonaca francescana, guanti bianchi, colori tutti mirabilmente intonati, sui quali spicca il rosso del rovescio del piviale e dei calzari; stringe con la destra la croce pontificale a duplice taglio e addita con l'altra mano lo stemma del papa donatore. Gli sta vicino S. Bonaventura (Bonavētua doctor seraphicū) coperto dal manto cardinalizio foderato di pelliccia bianca, col cappello rosso in testa, sotto al quale ha un cappuccio azzurro, e con bianche chiroteche. A destra di Sisto IV è Alessandro V (Alexander quitus) con piviale bianco argenteo ad ornati bruni foderato di rosso, tonacella azzurra ricamata d'oro, camice bianco sopra la tonaca dell'Ordine e guanti rossi alle mani. Ultimo della serie inferiore sta Pietro Aureoli (petrus aureoli) che indossa abito cardinalizio come S. Bonaventura. I volti dei cinque personaggi dalle lunghe figure non presentano spiccati caratteri individuali, come può facilmente desumersi dalla testa di Sisto IV molto lontana dall'energica espressione che il Pollaiuolo seppe dargli nei tratti fisionomici del paliotto di Assisi e che vedremo egregiamente riprodotta nel Coro della Basilica superiore, del quale tra poco avremo a trattare. Le facce lunghe, i sopraccigli alti ed arcuati, il naso prominente ed aquilino, gli occhi fissi, dànno a tutti un'aria di somiglianza manierata che diminuisce di molto l'alto valore storico e decorativo dell'arazzo. Lo stesso difetto si nota anche nelle figure sovrastanti. Un'ampia tenda conica di stoffa rossa foderata di azzurro lumeggiato di bianco, si apre nel mezzo e reca scritto attorno il motto: Tres · ordines · hic · ordinat (1). Il Serafico di Assisi (S. franciscus) vi sta sotto genuflesso, con le braccia aperte e le mani levate a ricevere i raggi che partono dal Cristo, Crocifisso in sembianza di cherubino a sei ali gialle, volante

---

*tro Aureoli*: Quodlibeta (96). *Alessandro di Ales*: Primus super primum sententiarum (98); Super secundum et tertium (99); Duo libri summae (351). *Giovanni Duns* (*Scotus*): Super quatuor libros sententiarum (95); Quaestiones (96); De anima et de primo principio (96); Quodlibeta (96, 384); Quaestiones super librum methaph. (8 f). I numeri tra parentesi sono quelli dei codici, che però nell'antico inventario furono segnati con cifre romane. L'elenco potrebbe continuare per pagine e pagine; ma mi pare sufficente il poco che ne ho dato, per intuire dai semplici titoli quali studi coltivassero di preferenza i frati minori, studi profondamente sottili che ora tornano a trovare ammiratori e illustratori entusiasti. La Biblioteca di Assisi possiede opere di quasi tutti gli scrittori delle serie da noi esaminate.

(1) Sopra l'arco di mezzo del primo ordine di logge nel chiostro di S. Francesco, dalla parte di ponente, si legge la seguente iscrizione:

INCLITA SV QVECVS - QDALVSTRATA TVFIS
QVAM BELLI CESAR - DEDERAT MAXIMOLIM
ETLICET OSCVRA - FVERI LABENTIBVSANIS
NVNC SVMO QVART - DECORAVIT SIXTVS
HONORE
1474

Ho voluto riprodurla fedelmente ed ecco perchè. Il Fratini (*Storia della Basilica* etc.) ed il Thode (*Franz von Assisi* etc.) la pubblicarono sciogliendone le abbreviazioni così: « Inclita sum quercus quondam illustrata triumphis. Quam Lelli (sic) Caesar dederat maximus olim. Et licet obscura fuerim labentibus annis. Nunc summo quartus decoravit Sixtus honore ». Che parli la quercia dei Della Rovere scolpita nello stemma sovrastante, non può esservi dubbio; ma è chiaro però altrettanto che l'iscrizione non ha LELLI (che vorrebbe dire?) ma BELLI, senza la quale parola non dà senso. A onor del vero noterò che non è possibile leggerla da basso, essendo la pietra corrosa; a me che ne trassi il calco, fu facile da vicino accorgermi dell'errore e ristabilirne la vera lezione.

(1) Nel Catalogo della Mostra si legge non esattamente *vir* invece di *hic*.

sopra lui. È questa la tradizionale iconografia delle stigmate, quale la fissarono gli ignoti artefici del ducento sulla parete sinistra della nave nella Basilica inferiore di Assisi, adottata da Giotto e dai suoi seguaci nella Superiore, mantenuta da Benozzo negli affreschi di Montefalco, dai quali la desunse Pierantonio da Foligno in quello del secondo chiostro del monastero di S. Anna nella sua città e in S. Girolamo presso Spello. Questa rappresentazione del fatto più caratterisco della vita di S. Francesco, largamente trattata da tutta l'arte italiana, dai suoi primordi fino ad oggi, si è mantenuta inalterata nei suoi principali elementi a traverso i secoli, come forse pochi altri soggetti; la ragione di tal fatto deve a parer mio ricercarsi nelle particolareggiate narrazioni primitive dei biografi del Santo, i quali composero nelle loro pagine veri quadri del miracolo dell'Alvernia e porsero ai pittori tutti gli elementi necessari alla sua iconografia. Alle spalle di Francesco sorge il tronco di un albero, le cui radici campeggiano sul fondo della tenda; il tronco attorciglia e snoda i suoi rami per tutto il campo superiore dell'arazzo, riempiendolo di grossi fogliami azzurro-chiari, che qualche volta prendono forma di base di candeliera o terminano in grandi bocciuoli, alternando all'azzurro il bianco, il giallo ed il rosso. Sopra il tetto conico della tenda, entro una mandorla iridata sorretta da un fogliame a conchiglia, sta la mezza figura della Vergine che offre al Bambino nudo un pomo; il Putto poggia la destra sul globo azzurro del mondo, come azzurro è il manto di Maria, dai bruni capelli sciolti sulle spalle e dalla veste terrea con luci bianche. Sui larghi bocciuoli terminali dei rami sono sedute o genuflesse sei figure di santi o d'insigni minoriti, i quali compiono la serie della parte inferiore. A destra, in basso, S. Elisabetta di Ungheria, margravia di Turingia, (Sā elisabet), col nimbo a conchiglia, vestita da clarissa, sorregge con la destra la corona reale e con l'altra una stoffa azzurra, messa a simboleggiare o il manto regio o il mantello donato al povero (1). Più in alto è inginocchiato il Santo di Padova (S. anthoniȝ de padua) con una grande croce astile nella dritta ed una lampada azzurra nella sinistra, contro la quale si avventa ringhiando un mostruoso demone rosso. Ultimo da questa banda è S. Bernardino (S. bernardiꝰs de senis); addita il nome di Gesù raggiante, che adottò per suo simbolo ed ha sotto i piedi tre mitre vescovili, rossa, gialla e bianca, per indicare il disprezzo degli onori ecclesiastici, tante volte offertigli e sempre da lui rifiutati. Primo a sinistra siede S. Elzeario (S. elȝariuȝ comes) che porta in testa il cappello comitale azzurro, sulla cui sottofalda rossa vedesi anteriormente ricamata la croce; impugna una lunga spada sguainata e svolge con la destra le rose bianche di una corona, separate a quattro a quattro da una rosa rossa. Gli sta vicino S. Chiara (Sā clara), coperta di manto e velo bruno, con veste azzurro-chiara: sorregge un grande ostensorio gotico, riccamente lavorato, recandosi la sinistra al petto in atto di adorazione. Segue da ultimo S. Ludovico di Tolosa (Ludowicȝ epus tolosanȝ) col tradizionale piviale azzurro seminato dei gigli di Francia e mitra rossa in testa; tiene aperto sulle ginocchia un libro rosso ed ha davanti appesa ad un ramo la corona regia. La tecnica del tessuto non lascia dubbi sulla sua provenienza; l'arazzo è una superba opera fiamminga, eseguita forse alla corte stessa di Sisto IV, ai cui stipendi, come può vedersi nel Muntz, vivevano molti arazzieri di Fiandra; dico forse, perchè anche il cartone fu disegnato da un artista di quella regione. Basta infatti considerare il caratteristico gruppo della Vergine col Bambino, le teste di tutti i personaggi, la grafia stessa delle leggende, per persuadersi che il papa non si valse dell'opera di un artefice italiano per il disegno; non vi notiamo nessun indizio della nostra rinascenza, mentre vi abbondano durezze e ne spira un sentimento, tutti propri di un'arte, che ancora non si è liberata dalle forme gotiche. Il vedere, ad esempio, il S. Bernardino così diverso dal tipo costante e così tenacemente tradizionale in Italia, dove i suoi primi pittori poterono fissarlo direttamente dal vero, per farci accorti dell'origine straniera di questo prezioso cimelio. È quindi più probabile che l'arazzo sia stato da Sisto commesso in Fiandra e non per l'esecuzione soltanto; altrimenti non sarebbe mancato tra i tanti artefici che lavoravano in Roma per lui, chi ne avesse fornito il disegno. Comunque sia, l'arazzo di Assisi nel quale il Pontefice assiste in mezzo ad una corte magnifica al trionfo dell'Ordine cui appartenne, o meglio al suo proprio trionfo, va considerato come il più prezioso che del quattrocento si conservi in Italia; se l'arte è fiamminga, è italiano e della più pura rinascenza il concetto che lo informa, l'apoteosi del principe liberale e munifico. Del quale ritroviamo l'imagine anche nell'ultima serie di illustri minoriti, che forma oggetto del nostro studio e la ritroviamo eseguita quando il papa era morto da almeno sette anni. Il coro della Basilica superiore di Assisi fu allogato dal generale dell'Ordine Francesco Nani, sopranno-

(1) Simone Martini, nell'intradosso dell'arcone della Cappella di S. Martino nella Basilica Inferiore di Assisi, ha posto la Santa di Ungheria di fronte a S. Chiara, che la invita a seguirla; Elisabetta indossa ricche vesti e pare che con la destra si tolga una collana, cominciando così a spogliarsi di quel fastoso abbigliamento per abbracciare la povertà francescana. Le due figure sono di mano di Simone, il quale fu largamente aiutato in quegli affreschi dal fratello Donato, riconoscibile per le teste troppo lunghe e dall'espressione manierata.

minato Sanson, a Maestro Domenico da S. Severino nel 1491; l'artista fu aiutato da un suo fratello e da molti garzoni per condurre l'opera colossale che costò ben dieci anni di fatica e comprende centotrè seggi, divisi in due ordini per la parte absidale e per le pareti dei bracci della croce volte a ponente, di un ordine solo per quelle che guardano a tramontana e a mezzogiorno. Nelle fiancate estreme si legge ripetuta in ambedue le chiusure: M · F · SASO · GENERALIS | FIERI CVRAVIT | DNICVS DE · SCO SEVERI | NO ME FECIT · M · CCCCCI · Nei trentotto seggi dell'ordine superiore sono condotte a tarsia trentasei (1) mezze figure di santi e d'illustri minoriti, ciascuno dei quali reca in basso scritto il suo nome; cominciando da sinistra di chi volge la fronte verso l'abside, essi sono: MR · FRANCISC · SASON · GENEALIS — NICOLAVS · DE · LIRA — IMPERATO · COSTATIOPOLITAN — FRANCISCVS · MARONI — BEATVS · SIMON · — BEATVS · SENSVS · — BEATVS · GVGLIEMVS · — D · MATHEVS · DEAQVASPATE · — PETRVS · AVREOLI · — · NICHOLAVS · PP · IIII · — · ALEXANDER · PP · V · — · S · LUDOVICVS · REX · — · S · BERARDVS · M · — · S · ACCVRSVS · M · — · S · ELISABETH · — · S · BERNARDINVS · — · S · BONAVENTVRA · — · S · FRANCISCVS · — · S · ANTONIVS · DE · PADUA · — · S · LUDOVICVS · EPS · — · S · CLARA · — · S · PETRVS · M · — · S · ADIVTVS · M · — · S · OCTO · M · — · S · ELZEARIVS · — · B · BERNARDVS · DEQVITAVALLE · — · SIXTVS · PP · IIII — GERARDVS · CALIS · — · GVLIELMVS · CALIS · — · BEATVS · CLEMENS · — · BEATVS · ROFFINVS · — · BEATVS · IORDANVS · — · BEATVS · MASSEVS · — · REX · RVBERTVS · — · ALESANDER · DEALES — IOHANNES · SCOTVS ·

La serie del Coro di Assisi è adunque più numerosa, ma meno ricca di quella di Benozzo a Montefalco; in essa abbondano santi minoriti, beati e martiri dell'ordine, ma i filosofi non sono rappresentati che da Nicolò di Lira, da Francesco Maironi, da Matteo d'Acquasparta, da Pietro Aureoli, da Alessandro di Ales e da Giovanni Scoto, tutti effigiati o dal Gozzoli o dall'Alunno nei loro dipinti. Non è questo un fatto al quale non possa dare spiegazione la natura del monumento, posto nell'abside della Basilica, destinato ai Capitoli Generali e perciò di un'indole più religiosa e più ieratica della predella di un polittico, di un arazzo e di un fregio di affresco. La tecnica della tarsia di M.° Domenico ha contribuito non poco al difetto di conservazione della serie; il sanseverinate faceva largo uso di velature a tempera stese col pennello per rendere più fusi e robusti gli effetti d'ombra ottenuti col calore o con gli acidi (1): il tempo e le vicende subite hanno corrosa la superfice degli stalli portando via gran parte del chiaroscuro. Ma la bellezza del disegno non è scomparsa e dove la modellatura rimane almeno in parte, le figure appaiono piene di sentimento e di vita. Le teste, mirabilmente variate, sono ritratte dal vero; v'è una certa tendenza ad accentuare i particolari fisionomici, appuntando i nasi, restringendo le bocche, aguzzando i menti, ma questi difetti, se scemano il pregio della forma, concorrono ad accrescere la forza espressiva, ad individuare i caratteri, a dare anima alle figure. Gli scorci dei volti, la naturalezza mimica del gesto, la verità delle mani, la larghezza dei panneggi magistralmente piegati, fanno di questo Coro una produzione degna del periodo più puro dell'arte. Eppure nessuno sin qui si domandò chi possa essere stato l'artista che fornì a M.° Domenico i disegni: i documenti dell'archivio non registrano altri nomi fuor che quelli degli artisti i quali eseguirono il grandioso lavoro; non tutti i collaboratori del sanseverinate mostrano di aver con eguale abilità interpretato lo spirito degli originali ed in questa, come in tutte le opere alle quali concorsero più mani, notiamo diverse qualità di attitudine e d'ingegno. Nonostante risulta evidentissimo che i modelli uscirono dalla mente di un solo e presentano tutti i caratteri di chi, allevato sotto la guida di Nicolò da Foligno, sentì profonde influenze crivellesche: un nome ci viene spontaneo alle labbra, quello di Lorenzo di Alessandro Salimbeni, concittadino e contemporaneo di maestro Domenico, già da noi ricordato come il più valente discepolo dell'Alunno. Se del Coro di Assisi fossero stati eseguiti buoni particolari fotografici, come pure meriterebbe per l'importanza sua e per la rara bellezza, non ci sarebbe stato difficile metterne a confronto le figure con i dipinti autentici di Lorenzo Secondo, parecchi dei quali ritroviamo eseguiti con gli stessi cartoni adoperati per il Coro. Non molti anni fa, il valentissimo prof. Alessandro Venanzi ne intraprese la pubblicazione in ottime cromolitografie, ma non incoraggiato dal Ministero, dal quale dipendeva e dipende la Scuola litografica editrice del Collegio-Convitto di Assisi, dovette interromperla ed abbandonarla dopo avercene dati saggi veramente soddisfacenti. Se la lodevole iniziativa fosse stata aiutata, gli studiosi dell'arte non avrebbero da tempo mancato di riconoscere in Lorenzo di Alessandro l'autore dei disegni del Coro; a noi piace intanto di aver rivendicato al pittore marchigiano un'opera che forse costituisce il suo capolavoro.

---

(1) Nell'ottavo stallo è l'Arcangelo annunziatore (ANGLS GABRIEL ·), nel trentunesimo la Vergine Annunziata (· MARIA · VIRGO ·).

(1) Non mancano tracce di policromia in alcune figure, tra cui bellissima quella dell'Arcangelo Gabriele che si direbbe uscita dalle mani di Carlo Crivelli.

Sebbene le serie da noi studiate siano tra loro differenti, non solo per l'epoca in cui furono condotte, ma anche per l'indole delle opere nelle quali si trovano e degli artisti che le eseguirono, pure non credo del tutto inutile averle avvicinate in queste pagine; se non è possibile istituire un paragone, ci è dato almeno, raffrontandole, conoscere le caratteristiche ed il pregio di ciascuna. Quella di Benozzo può essere considerata come ispiratrice dell'Alunno e di Lorenzo II e di Domenico da S. Severino.

Il Gozzoli venne nell'Umbria ancor fresco dagli insegnamenti dell'Angelico, sentì tutta la poesia della leggenda francescana e la tradusse con un'arte piena d'aria e di luce nelle mura che giovanilmente dipinse in Montefalco. Indole ancora mistica e ben diversa da quella che spiegò nei cicli di Firenze e di Pisa, dove aleggia tutta l'anima dell' umanesimo fiorentino concepì nell'abside di S. Francesco, in quella terra che fronteggia il Subasio, da lui riprodotto magistralmente nella *Predica agli uccelli*, il più perfetto ritratto morale del Poverello, imagine dai cui occhi spira l'amore per le creature e la perfetta letizia del grande Giullare di Dio. E tutti i frati delle sue storie e dei suoi fregi respirano un poco di quell'aria francescana, sono modellati tutti, qual più qual meno, sul tipo lietamente sereno di Francesco. Quando il mite artefice avrebbe dovuto ideare figure solenni di dottori o accigliate di sillogisti rigorosi ed aspri nelle strane sottigliezze, non seppe allontanarsi dal tipo francescano che la sua fantasia si era creato sullo stampo del Santo d'Assisi. Nicolò da Foligno non poteva certo riprodurre servilmente i modelli di Benozzo; artista schiettamente umbro, egli conosce troppo bene frati vivi e veri per potere astrarre ad un ideale che non è nei suoi gusti; pratico della tecnica dell'arte, copia liberamente il maestro, ma per lo più dal vero, rigido osservatore, riproduttore esagerato, ma efficace, spesso umoristico quando tale è il modello da lui studiato. L'arazzo di Sisto IV è nell'arte l'equivalente dell'elogio umanistico, pieno di amplificazioni eleganti, di finezze adulatrici; il *Principe* committente figura qui nella grande pompa pontificale, tra la sua corte, che se non è quella dei cardinali nepoti e dei grandi umanisti in mezzo ai quali lo ritrasse Melozzo, ne conserva la magnificenza superba nella disposizione bizantinamente gerarchica. Nel loco di Assisi v'è il sentimento che chiamerei fratesco, delle serie di Benozzo e dell'Alunno; la tecnica è più fine, sebbene la tarsia non possa, per i mezzi di cui dispone, competere con l'affresco e la tempera. Ma sopratutto vi è lodevole lo sforzo dell'artista di rendere la fisionomia morale dei personaggi, sforzo che se non è sempre ben riuscito, non per questo diminuisce il merito del Salimbeni: la critica d'arte non deve mai trascurare quale sia stato l'ambiente in mezzo al quale si formò l'artista; nella piccola città delle Marche, che gli fu patria, scuola e sede non interrotta, il Salimbeni non avrebbe potuto conoscere le sottili differenze di teorie che partirono nel medio-evo il campo della filosofia, tanto da farci distinguere per diversa espressione il volto di un seguace del *Doctor Subtilis* da quello di un *tomista*.

GIUSTINO CRISTOFANI

# I primi disegni del Piermarini

RICERCARE tutti i disegni autografi che ancora per caso si conservino del grande architetto folignate a cui si deve fra l'altro la concezione e costruzione del Teatro alla Scala, è opera utile e doverosa insieme. Nè questa è la prima volta che io me ne occupo, avendo fin dal 1899 pubblicato gli scarsi resultati delle mie prime indagini (1). Ma devo subito dichiarare che la cosa non è punto facile, avendo il Piermarini eseguito tanti lavori architettonici per diversi padroni ed essendo ormai passato quasi un secolo dalla sua morte (2). Ben poco quindi ho da aggiungere oggi a quello che già dissi nella mia *Piermariniana* di otto anni fa; ma non voglio per questo tacere quanto è venuto a mia cognizione per nuove e recenti ricerche sui primi disegni del Piermarini.

Già nel 1836 P. E. Visconti aveva detto che alcuni accuratissimi disegni fatti da lui quando ancora lavorava nello studio del Vanvitelli erano conservati dalla famiglia « come altrettanti gioielli » (3). Si conservano essi ancora? E di che genere sono? A queste domande non mi è possibile rispondere ancora: forse ne saprà qualcosa il mio amico conte Tommaso Valenti, erede del patrimonio Piermarini-Menicacci in Foligno, che qualche anno addietro mi avea promesso di far ricerca, fra le antiche carte di famiglia, di tutto ciò che poteva riguardare il nostro architetto, ma fino ad ora non mi ha comunicato nulla di nuovo.

(1) Cfr. la mia *Piermariniana* pubblicata nell'appendice della *Gazzetta di Foligno*, anno XV, nn. 22-51.

(2) Ricordo qui, per chi non lo sapesse, che il P., secondo i biografi più autorevoli sarebbe morto a Foligno il 18 febbraio 1808 (cfr. la stessa *Piermariniana* citata). E vorrei che il ricordo servisse anche al nobile scopo di far sentire ai suoi concittadini e corregionali il dovere di onorarne la memoria nel prossimo centenario. Ma pur troppo un mio primo avviso pubblicato nella *Gazzetta di Foligno* del 30 marzo p. p. è rimasto finora inascoltato. Speriamo invece che abbia miglior fortuna la lettera aperta al Sindaco di Foligno da me pubblicata nella stessa *Gazzetta* dal 23 novembre p. p.

(3) Cfr. DE TIPALDO, *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII* ecc., vol. III (1836), pag. 31.

Alla stessa epoca appartiene un gruppo di disegni forse più importanti, che il Piermarini eseguì lontano dalla patria come quasi tutte le opere sue e che ormai credo perduti per sempre. Erano essi una splendida riproduzione delle varie parti d'un grandioso monumento romano che egli potè osservare davvicino nel tempo in cui, avendo seguito il suo maestro a Napoli, lo aiutava nella costruzione del palazzo Reale di Caserta. Di questo lavoro dell'architetto folignate nessun biografo, che io sappia, si occupa: io stesso fino a poco tempo fa ignoravo che egli avesse atteso a una simile opera; e se oggi posso dirne qualcosa lo devo anzitutto a un oscuro catalogo di libri antichi consultato per ben altre ragioni.

Nel primo volume della *Biblioteca Firmiana*, compilata non si sa da chi (1) e stampata a Milano nel 1783 dalla tipografia ambrosiana, si legge a pagg. 1-2 che fra i mss. di storia e di antichità quella preziosa raccolta conteneva anche con la segnatura B. 225 otto tavole *in folio* di *Disegni originali dell'Arco di Benevento, dedicato a Traiano, di Giuseppe Piermarini*. Il compilatore del catalogo poi avvertiva che quei disegni erano « i medesimi che sono stati incisi e pubblicati da Carlo Nolli » (2). Ora il Nolli li pubblicò, come vedremo in seguito, nel 1770 a Napoli quando il nostro era già a Milano (3); dopo, è da supporre che li restituisse all'autore. Resta a vedere in qual modo gli otto originali piermariniani passassero nella Biblioteca del conte di Firmian, ministro plenipotenziario in Milano; ma è facile pensare che lo stesso R. Architetto Arciducale, grato alla grande benevolenza da lui sempre dimostratagli in questa città, gliene facesse dono come d'uno dei suoi più pregiati lavori.

Dopo ciò ho voluto indagare se e dove si conservasse ancora il prezioso gruppo di autografi piermariniani; ma purtroppo le mie ricerche sono finora rimaste infruttuose. Il Catalogo a stampa che mi apprese la loro esistenza nel 1783, era stato fatto per la vendita della copiosa raccolta di mss. ed edizioni rare del conte di Firmian morto nell'anno precedente: così la collezione firmiana posta all'incanto andò dispersa fra varie biblioteche pubbliche e private (1). Ma nessuna di queste si arricchì dei disegni del Piermarini: forse vale per tutte l'osservazione che mi faceva in una lettera recente il Fumagalli per la *Braidense* da lui diretta, che cioè i criteri del tempo possono spiegare il fatto dell'esclusione delle opere del Piermarini dall'acquisto, essendo questi ancora vivente e dandosi allora poca importanza all'arte in simili faccende.

La stessa ricerca ho fatto presso la Pinacoteca di Brera che pure conserva tanti disegni d'artisti contemporanei all'architetto folignate; presso l'Accademia milanese di Belle Arti, dove il Piermarini insegnò per il primo l'architettura; presso l'Archivio Civico di Milano (ora trasportato nel Castello Sforzesco), dove, come dissi già nel mio scritto citato, si trovano altri documenti piermariniani; ma non ho avuto miglior fortuna. Neanche il Marchese di Soragna, attuale proprietario della Melziana, a cui mi sono recentemente rivolto non senza speranza di venire a capo della mia indagine, possiede alcun disegno del nostro architetto. Quegli otto autografi dovettero certamente capitare per pochi soldi nelle mani di qualche oscuro acquirente del 1795, e così si rese per essi più facile la perdita e la distruzione. Meno male che di essi ci resta la stampa fatta sull'incisione del Nolli, che io ho potuto vedere nell'Ambrosiana.

Questa pubblicazione consiste in un grosso *in folio* di 15 carte e copertina di cartone. Nella prima carta

(1) Leggo nella nota *Biblioteca bibliographica italica* di G. FUMAGALLI e G. OTTINO (vol. I, pag. 286, n. 3124 che « le indagini del Melzi per sapere il nome del compilatore di questo catalogo riuscirono vane: solo potè « sapere che incaricato della registrazione dei libri te- « deschi e inglesi fu certo *Fioretti* ».

(2) Di questo artista italiano si hanno finora scarse ed incerte notizie. Il GORI-GANDELLINI (*Notizie istoriche degl'intagliatori* ecc., Siena, 1775, tom. II, pag. 335) accenna soltanto ad alcune opere sue. Il TICOZZI (*Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori* ecc., Milano, 1832, vol. III, pag. 55) aggiunge che era figlio dell'architetto comasco G. B. Nolli e scolaro del Masucci e del Corrado nella pittura, ma studiò poi l'incisione per volere del padre in Roma. Fece parecchi lavori in rame, tra cui importanti le riproduzioni delle antiche pitture di Ercolano pubblicate a Napoli dal 1757 al 1762. Parla di lui brevemente anche il SINGER (*Allgemeines Kunstler-Lexicon*, Frankfurt, 1898); ma egli lo dice morto addirittura nel 1770, mentre il Ticozzi afferma semplicemente che operava tuttavia in Napoli nel 1770! Nulla ci dicono il BARTSCH e il DE VESME.

(3) Il Piermarini fu nominato Architetto Camerale e Arciducale il 13 dicembre di quell'anno (cfr. C. A. MESCHIA, *Sulla vita e sulle opere dell'architetto G. P. di Foligno*. Discorso ecc., Foligno, Tomassini, 1870, pag. 13). Ma egli che avea accompagnato il Vanvitelli a Milano, vi si era già stabilito da qualche tempo e non se ne allontanò più fino agli ultimi anni del secolo (cfr. gli scritti citt. del VISCONTI e del MESCHIA).

(1) Infatti un avviso d'asta del 28 maggio 1795 dice che il grosso della merce libraria era già stato acquistato da privati e da altre biblioteche pubbliche, tra le quali la Braidense e la Universitaria di Pavia, e che le rimanenze (libri e quadri) sarebbero venduti *a prezzo assai discreto* dall'8 giugno dello stesso anno in un negozio della contrada di S. Radegonda (cfr. una nota ms. e un cartellino stampato che si leggono in una delle prime carte del vol. I dell'esemplare del Catalogo posseduto dall'Ambrosiana, nel quale, a fianco di parecchie opere registrate, si trova ora la lettera B (per *Brera*) ora la P (per *Pavia*), ma davanti ai disegni del P. manca qualunque indicazione del genere. Ed i bibliografi FUMAGALLI e OTTIMO aggiungono che quella raccolta di codici fu comprata quasi interamente dalla Braidense per 55524 lire milanesi, mentre la superba collezione di stampe fu acquistata dai Borboni di Napoli e nel 1864 donata da Vittorio Emanuele al Museo Nazionale di questa città (cfr. op. e l. citt.). Il bibliotecario poi della Trivulziana m'informa che anche questa Biblioteca partecipò alla compera dei mss. della Firmiana, acquistandone alcuni che ancora possiede.

si legge un'epigrafe dedicatoria del Nolli stesso al Ministro plenipotenziario di S. M. Britannica in Napoli. Nella seconda carta numerata 1 si trova il titolo dell'opera così concepito: *Dell'Arco Traiano in Benevento | inciso e posto in luce da Carlo Nolli | nell'anno* MDCCLXX *in Napoli.* Segue nella stessa pagina una prefazione in cui fra l'altro è detto: « Portatosi in Benevento nel 1766 per ordinare qual- « che necessario riparo al rovinoso ponte sul Fiume « Calore il sig. D. Luigi Vanvitelli celeberrimo Ar- « chitetto amante delle meritevoli Antichità, con sor- « presa vedendo il magnifico monumento stimò per « proprio studio prenderne le dimensioni ed assi- « stere alle più minute ricerche che ne fecero i di- « ligenti suoi discepoli il sig. D. Giuseppe Pierma- « rini ed il sig. D. Carlo Vanvitelli suo figlio »... Nelle tre carte seguenti l'autore pone sotto forma d'*Indice* un'illustrazione dei singoli disegni, che a volte è molto particolareggiata (1) e che, sebbene non sia detto in alcun luogo, dev'essere dello stesso disegnatore. Abbiamo poi nel r. degli otto fogli seguenti le tavole numerate progressivamente coi rispettivi titoli e misurazioni in palmi napoletani (2). Ma quel che più importa rilevare è che in calce a ciascun quadro, vicino all'indicazione: *Nolli inc*(ise) a destra si legge a sinistra: *Piermarini del*(ineò). Avea quindi ragione il compilatore del catalogo Firmiano quando, come abbiamo visto, stabiliva l'identità tra questi disegni stampati dal Nolli e quelli posseduti in autografo dal conte di Firmian.

Ammirabile è l'opera dell'incisore, ma non doveva essere meno ammirabile quella di chi disegnò le otto splendide tavole. E quando noi leggiamo le seguenti parole che il Nolli scriveva più tardi: « Il favorevole « accoglimento che gli amatori dell'antichità si sono « compiaciuti di dare all'Arco di Benevento da me « con somma industria inciso e pubblicato alcuni anni « addietro m'incoraggisce ecc. » (3), noi sentiamo che egli qui, pensando ad esaltare sè stesso, dimentica ingiustamente colui che gli avea dato il mezzo di acquistarsi tanta stima nell'arte sua. Quelle otto tavole incise e stampate dal Nolli sono un bellissimo titolo d'onore anche pel Piermarini che le disegnò: non diversamente le considerava il conte di Firmian quando mandava una copia di questa stampa al Principe di Kaunitz a Vienna, affinchè si decidesse in favore del Piermarini nella gara architettonica per l'accademia di Mantova (1). Ma per noi la stampa del 1770 ha anche un notevole valore storico; poichè essa, per quanto fatta dal Nolli, costituisce la prima pubblicazione del Piermarini, che precedette di 10 anni quella della sua opera maggiore *Il teatro della Scala* ecc. avente lo stesso numero di tavole (2): ciò che rende ancor più dolorosa la perdita degli autografi relativi.

ENRICO FILIPPINI.

(1) Cfr., per es., ciò che si riferisce alle tavole II e VIII.

(2) Eccone i titoli nello stesso ordine del libro:
Tav. I - *Pianta dell'Arco Traiano in Benevento.*
Tav. II - *Elevazione dell'Arco Traiano in Benevento.*
Tav. III - *Profilo dell'Arco Traiano in Benevento.*
Tav. IV - *Base delle Colonne.*
Tav. V - *Cornicione e Capitello composito dell'Arco.*
Tav. VI - *Capitello della Colonna disegnato nell'angolo e pianta del Capitello rovesciato.*
Tav. VII - *Profilo del Serraglio dell'Arco, fascia che gira nell'apertura dell'Arco, Cornice dell'imposta dell'Arco, Taglio d'un Cassettone.*
Tav. VIII - *Cornice dell'Attico, Metà della faccia della mensola dell'Arco, Modiglione della Cornice che adorna la Iscrizione, Adornamento del serraio del Arco* (sic).

(3) Cfr. la prefazione a *L'Arco eretto all'Imperatore Nerva Traiano nel Porto d'Ancona,* pubblicato non si sa in quale anno dall'*Erede di Carlo Nolli,* ma certamente preparato per la stampa su disegno d'ignoto architetto dallo stesso incisore. Anche questa stampa in grande formato ho potuto vedere nell'Ambrosiana.

(1) Cfr. minuta d'una relazione senza data che si trova nella *Busta V* (*Ingegneri, Architetti* ecc.) dell'Archivio di Stato in Milano: in fine.

(2) Cfr. il mio articolo *Il Piermarini giudicato da un architetto contemporaneo* in *Gazzetta di Foligno* del 30 marzo p. p.

# Oggetti esposti
## dalla Marchesa Céline Cappelli

NEGLI ultimi mesi di apertura della nostra Mostra di antica Arte Umbra, che per unanime consentimento può ritenersi completamente riuscita, tre caratteristici e pregevoli oggetti entrarono a farne parte, dovuti alla generosità della Marchesa *Céline Cappelli,* alla quale appartengono, come provenienti dal palazzo del Marchese *Giuseppe Serafini Degli Abbati-Trinci* di Montefalco, suo primo marito, discendente per parte di donna dalla storica prosapia, che, per lungo volger di tempo, tenne la signoria di Foligno e dei luoghi circonvicini.

Primo fra tali oggetti fu una tavola a tempera, di piccola dimensione, ma di squisita fattura, dovuta al pennello del pittore Montefalchese *Francesco Melanzio,* rappresentante la Vergine in seggio con il Bambino in piedi e con bellissimo sfondo di amena campagna.

Di questo pittore, prima adusato alla scuola dell'Alunno, poi seguace della maniera più aggraziata e più sentimentale del Vannucci, di cui è stato sempre ritenuto allievo; di questo artista, uno dei molti i cui nomi circondano di gloria imperitura l'arte Perugina, componendo il libro d'oro della Scuola Umbra, pochissimo fin qui erasene tenuto conto; ed è appunto la Mostra che ce lo ha fatto largamente conoscere ne' suoi pregi e ne' suoi difetti, superati questi di gran lunga da quelli. Nei suoi *Ricordi di viaggio* la insigne nostra concittadina

*Maria Alinda Brunamonti*, nata *Bonacci*, così scriveva: « I cittadini di Montefalco sono de« siderosi che io osservi il loro Melanzio, per « parlarne nel mio discorso su Pietro Perugino

TAVOLA A TEMPRA DI FRANCESCO MELANZIO.

« e l'Arte Umbra. Ho veduto un suo lavoro « giovanile nella Pinacoteca; ho veduto il qua« dro grande e ben conservato nella chiesa di « S. Leonardo, ed anche i molti affreschi nella « cappella di Santa Illuminata. Dall'insieme mi « è parso di capire che Francesco Melanzio fosse « un debole discepolo del Vannucci. Delicato, ma « languido; tenta qualche novità d'invenzione, « ma la guasta col povero disegno. Non scorcia « bene; non conosce i toni giusti delle carni. « Però una bellissima Vergine di scuola peru« gina ho notato nella chiesa di S. Agostino. Se « è del Melanzio, mi riconcilio subito » (1).

Anche altri storici e critici d'arte avevano, prima della Brunamonti, giudicato il Melanzio come pittore debole ed incerto, alquanto scorretto nel disegno; ma se tali difetti si scorgono in parecchie delle sue opere, non mancano vedersi eliminati in altre, da esso maggiormente curate e condotte ad una certa perfezione, tanto nel sentimento e nella gentile espressione delle figure, quanto nel paesaggio e nei dettagli degli sfondi e delle decorazioni, come è a notarsi nella tavoletta esposta dalla Marchesa *Cappelli*. Forse fu questa un omaggio personale del pittore alla privata pietà, una testimonianza di animo grato a qualche cuore generoso, avuto a mecenate nella sua carriera, e che doveva conservarla alla venerazione nei domestici penetrali o in qualche privato oratorio.

Se si toglie il Bambino, alquanto sproporzionato e scorretto, nella figura della Vergine avvi un nonsochè di originalità, un sentimento così delicato e soave, che poco ha da invidiare allo stesso Perugino; nel ritrarre poi certi minuti particolari dal vero avvi una perfezione così spiccata, uno studio così perfetto, che nulla di meglio è a desiderarsi; e nell'insieme è tale e così dolce la fusione di colorito, che invita ad ammirare tutti i pregi, senza che questi restino dai difetti offuscati.

Certo che se la signora Brunamonti avesse potuto vedere questa tavoletta, si sarebbe ancor meglio riconciliata con lui, quando non le avesse pure giovato il tener conto, tentando nuove ricerche, di quanto rilevava il chiarissimo *Francesco degli Abbati* da un antico manoscritto, relativamente al Presepe affrescato in un gran nicchione nella chiesa di S. Francesco di Montefalco, ritenuto sempre, benchè non vi sia scritto nè il nome del pittore, nè l'anno, opera del Perugino.

PIATTO IN MAIOLICA.

E qui ne piace riportare nella sua integrità il documento, quale trovasi pubblicato da *Bal-*

(1) MARIA ALINDA BRUNAMONTI, nata BONACCI « *Ricordi di viaggi* », Firenze, Barbèra, 1905, pag. 595.

*dassarre Orsini* nella sua *Vita, elogio e memorie dell'egregio pittore Pietro Perugino* (Perugia, 1804, pag. 205); documento contenuto in una lettera diretta dal predetto signore *Degli Abbati* al nobile *Fioravante Fiori* di Perugia nel 3 marzo 1796:

« Franciscus Melantius pictor egregius et « excellens, qui inter alios illustres pictores « adscribi meruit et adscriptus fuit alumnus Petri « Perusini celeberrimi pictoris, a quo elementa « didicit. Obiit anno 1525 circiter; multum va-

CASSA IN LEGNO DA GRANAGLIE DEL SECOLO XVII.

« luit et discipulus Petri dictus, reducendo varias « operas praedicti sui praeceptoris ad suam per- « fectionem, ut in Montefalco apparet in Eccle- « sia S. Francisci sub invocatione S.S. Nativitatis « Domini nostri Jesu Christi in muro prope « januam dictae Ecclesiae magna cum admira- « tione perspecta ».

L'altro oggetto, di una importanza veramente speciale, è un gran piatto in majolica con lo stemma dei Trinci al centro (due protome di cavalli terminate a mezza luna), e con decorazione di palmette e biscie all'intorno, di fina esecuzione e di vivacissimi colori in torchino scuro a fondo bianco, con forte smalto, da attribuirsi alle fabbriche di Cafaggiolo o di Castel Durante; la prima delle quali nel XV e nel XVI secolo lavorava in fina majolica oggetti speciali degni di essere offerti in dono ai più cospicui personaggi del tempo, facendo passare da quel paese i suoi distinti artisti a Faenza e ad altre fabbriche vicine; e la seconda, sorta fino dal XIV secolo; e nei primordi del secolo XVI, venuta tanto in fiore ed in estimazione, che nel 1500 un Guido Savino e i suoi figli erano chiamati ad Anversa onde aprirvi fornaci di lavori in terra, mentre nel corso di quel secolo restarono famosi, un Sebastiano Marfori, un Giorgio Picchi, un Girolamo Durantino, un Guido Bernacchia, un Guido Pellipario ed un Durantino del fu Cipriano Piccolpasso, majolicaro e scrittore dei *tre libri dell'arte del vasaio*, il quale tramandò notizie istoriche e tecniche assai diffuse sulla fabbricazione delle majoliche in Italia, offerendo col suo libro, che può chiamarsi la Bibbia dei ceramisti, l'idea di quanto producevasi in Castel Durante nel secolo XVI in fatto di majolica.

Il terzo oggetto, assai caratteristico, benchè, artisticamente, meno importante degli altri due, è una grande cassa in legno da granaglie del secolo XVII, dipinta a tempera, avente nel prospetto, a destra, il colono nel campo; al centro, due genii che sostengono una targa con stemma gentilizio; a sinistra, la ripartizione del raccolto fra coloni e proprietari, con la presenza di autorevole personaggio; episodio che dimostra la vetustà del sistema di mezzadria nella nostra regione, ed il rispetto che era dovuto per l'osservanza dei patti con esso stabiliti.

ANGELO LUPATTELLI.

# COMUNICAZIONI

### Per l'iconografia Francescana.

Nel Castello di Giano in territorio di Spoleto esiste una Chiesa Francescana assai interessante. Brevi cenni storici ci fanno conoscere come il Castello esistesse prima del 1274, epoca in cui venne conturbato da vicende politiche, per la successione di Guglielmo Visconti al fratello Ubertino, nella reggenza del Ducato di Spoleto.

Non si hanno notizie sicure sulla origine di quella Chiesa; ma dai caratteri costruttivi della sua architettura, improntata alla più severa semplicità di linee, dall'essere costituita da una sola nave, con il campanile a vela a cavaliere sul prospetto posteriore, si può ritenere che sia una delle prime che vennero edificate dopo la morte di S. Francesco.

Nella parete frontale del coro rimangono alcuni antichi affreschi fortunatamente sfuggiti al pennello dell'imbianchino; sullo strombo della finestra si ammira un Angelo in tutta figura con un pane nella mano destra ed un giglio nella sinistra; di fronte ad esso un Santo Vescovo, ed in alto, nel sesto acuto, si intrecciano ornamenti floreali originalissimi su fondo rosso

e bleu; nella parete a destra del riguardante è una crocifissione; in quella a sinistra la Madonna seduta in trono col Bambino lattante, e S. Francesco stante dinanzi ad essa con la destra posata sul capo di due gentildonne genuflesse con mani giunte.

Il Serafico ha la barba fulva, porta le stimmate, l'abito è alla foggia primitiva, e l'aureola è a rilievo, con impressioni geometriche lobate, uguale a quella della Madonna.

Tanto per la composizione, quanto per la tecnica, quest'ultimo affresco sin qui rimasto a tutti sconosciuto è di grande importanza per l'iconografia Francescana, e rammenta quello esistente nella Chiesa di S. Francesco di Stroncone, recentemente illustrato dal Lanzi, che può giudicarsi della stessa epoca, se non dello stesso pittore.

D. VIVIANI.

# Note e notizie

### *La stampa e la Mostra.*

*(Continuazione)*. — *La Mostra d'antica arte umbra* (G. Urbini nel « Marzocco » del 5 maggio, tradotto, in parte, dalla march. Berthe de Puybusque ne « L'Ame Latine » del giugno); *Esposizione d'Arte Umbra a Perugia* (« Illustrazione Italiana », 5 maggio); *Il Misticismo francescano nell'Arte Umbra primitiva* (F. Zacchi nella « Vera Roma », 5 maggio); *Perugia e la Mostra d'Antica Arte* (L. Fabretti nel « Pensiero Latino » di Milano, 5 e 26 maggio); *L'Esposizione d'Arte Umbra* (A. Melani nella « Gazzetta di Venezia », 5 maggio); *La Mostra d'Antica Arte Umbra* (Mattei-Gentili nel « Momento » di Torino, 7 maggio); *Eine Ausstellung altumbrischer Kunst* (« Berliner Tageblatt », 7 maggio); *Augusta Perusia* (« Pro familia » di Bergamo, 12 maggio); *Il Palazzo dei Priori* (R. Franciosini nel « Giornalino della Domenica », 12 e 25 luglio); *Una visita alla Mostra d'Antica Arte Umbra* (« Fieramosca », 12 maggio); *Arte Mistica* (Angelini-Rota nella « Vita Italiana » di Roma, 15 maggio); *Esposizione d'Antica Arte Umbra* (« Scintilla » di Firenze, 15 maggio); *Esposizione d'Antica Arte Umbra* (« Eco del Pontificato », 15 maggio); *Visioni e Palpiti di un mondo scomparso* (« Opinione di Philadelphia », 19 maggio); *L'Arte Antica raccolta a Perugia* (E. Agostinucci nella « Lombardia », 19 maggio); *The Exibition of Ancient Umbrian Art* (« Times », 22 maggio); *Cenni sulla Mostra* (« Italia Centrale » di Reggio Emilia, 26 maggio); *L'Esposizione Perugina* (« Rivista It. di Scienze Lettere e Arti » di Firenze, 30 maggio); *La Pittura all'Esposizione d'Arte Antica di Perugia* (F. Mason Perkins, nella « Rassegna d'Arte », giugno e agosto 1907; *L'Antica Arte Umbra all'Esposizione di Perugia* (« Varietas », giugno 1907); *L'Exposition d'Art Ombrien Ancien à Pérouse* (« Revue d'Italie », giugno); *L'Esposizione d'Antica Arte Umbra nel Palazzo del Popolo di Perugia* (A. Fani nella « Nuova Antologia », 1° giugno); *Kunst und Wissenschaft Die Ausstellung umbrischer Kunst in Perugia* (« Leipziger Tageblatt », 2 giugno; *La Mostra d'Antica Arte Umbra a Perugia* (G. Cristofani nel « Fanfulla della Domenica », 2 giugno); *La Mostra di Perugia* (« Rassegna Scolastica » di Firenze, 6 e 12 giugno); *Alla Esposizione di Antica Arte Umbra* (Ugo Malini nel « Fieramosca » di Firenze, 6 giugno); *Glorificazione dell'Arte Umbra* (G. Loccatelli nella « Vita Letteraria » di Roma, 14 giugno); *Umbria Verde* (« Giornale di Sicilia », 14 giugno; *Esposizione d'Arte Antica in Perugia* (Uberto Bianchi nell'« Italia Moderna » di Roma, 15 giugno); *La Mostra d'Antica Arte Umbra* (« Ordine » di Ancona, 16 e 19 giugno; *Augusta Perusia* (A. Frova nella « Lega Lombarda », 11 giugno; *Gloria d'un borgo umbro* (E. Agostinoni in « Ars et Labor » di Milano, 16 giugno); *I Gonfaloni alla Mostra di Perugia* (U. Gnoli nel « Giornale d'Italia », 19 giugno); *Note vagabonde* (« Giornale di Sicilia », 20 giugno); *Dolcissimo Canto* (N. Torchiani nel « Nuovo Giornale » di Firenze, 21 giugno); *L'Oreficeria alla Mostra di Perugia* (U. Gnoli nell'« Emporium », giugno); *Umbrian Art at Perugia* (« Eve Post » di New-York, 29 giugno); *Perugia e l'Esposizione d'Arte antica umbra* (Giovanni Olivieri nel « Giornale di Sicilia », 29 giugno); *Les tissus anciens à l'Exposition de Pérouse* (« Revue d'Italie », luglio); *L'Exposition de Pérouse* (Gabriel Mourey in « Le Figaro » de Paris, 3 luglio); *Italy Robbed of Priceless Manscript - Ore of the Famous illuminated Choral Books Stolen From the Monastery of St. Peter at Perugia* (« The Sun » di New-York, 7 luglio); *All'Esposizione d'Arte antica a Perugia* (« Gazzetta dell'Emilia », 11 luglio); *Note artistiche - L'Esposione d'Arte Antica Umbra a Perugia* (« Lucifero » di Brescia, 15 luglio); *Le piacevolezze dei maestri umbri* (E. Giovannetti nel « Resto del Carlino » di Bologna, 19 luglio); *Una mostra geniale di cose belle e gentili* (« La Donna » di Torino, 20 luglio); *Senza titolo* (« La Nacion » di Buenos Aires del 23 luglio); *Un bagno d'arte religiosa* (« Parola degli artisti » di Roma, 24 luglio); *La Mostra di Perugia* (Ugo Ojetti nel « Corriere della Sera », 31 luglio); *Il Portacroce della Beata Colomba all'Esposizione di Perugia* (« Bollettino d'Arte » del Ministero della P. I., a. I, fasc. VI, Roma); *Un'antica industria perugina* (« Varietas » di Milano, agosto); *Mostra di Antica Arte Umbra* (« Vita », 1 agosto); *L'Esposizione d'Antica Arte Umbra* (« Eco di Bergamo », 2, 8 e 20 agosto); *Mostra d'Antica Arte Umbra a Perugia - L'oreficeria* (Umberto Gnoli nel « Giornale d'Italia », 2 agosto); *Perugia und feine Nusftellung* (« Kölnische Zeitung » di Köln, 3 e 7 agosto); *Tresasures of early Italian art. - Masterpieces of Mediaeval Painters and Silversmiths Displayed at Perugia* (« The Sun » di New-York, 3 agosto); *Church History in Art* (« The pittsburgh post », Pittsburg, 4 agosto); *La nostra cattedrale all'Esposizione di Perugia* (« L'Eco del Nera » di Narni, 10 agosto; *All'Esposizione d'Arte Antica Umbra* (« Tribuna illustrata », 11 agosto); *All'Esposizione d'Arte Antica a Perugia* (« Gazzetta dell'Emilia », 12 agosto); *Da Siena a Perugia* (« Tribuna », 13 agosto); *La Mostra d'Antica Arte Umbra* (« Rinnovamento » di Ravenna, 12 agosto); *L'Esposizione d'Arte Antica a Perugia* (« Roma » di Napoli, 20 agosto); *Impressioni umbre* (« Fanfulla della Domenica », 25 agosto); *Mostra di Antica Arte Umbra a Perugia - La Ceramica* (Umberto Gnoli in « Girnale d'Italia », 29 agosto); *Nell'occasione dell'Esposizione d'Arte Antica Umbra a Perugia* (Note ed appunti di Giovanni Paesani in « Gazzetta del Popolo della Domenica » di Torino del 31 agosto).

*(Continua)*.

### *Il XIII Congresso della « R. Deputazione di Storia Patria » in Perugia.*

Nei giorni 29-30 dello scorso ottobre, lo splendido Salone dei Notari, che in quest'anno ha visto succedersi una numerosa serie di congressi, accolse anche quello della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria. Notiamo con vera e legittima sodisfazione che l'opera dei congressisti si svolse quasi interamente nel campo dell'Arte nostra gloriosa, della quale nelle magnifiche aule dello storico Palazzo erano riuniti tanti capolavori; importantissime quindi per la storia dell'Arte Umbra le comunicazioni dei vari soci, che renderanno veramente prezioso per i critici e per gli studiosi il Bollettino, nel quale, tra breve, vedranno la luce. Il Presidente Giovanni Magherini-Graziani in una sua elevata ed applauditissima prolusione, fece la sintesi del nostro sviluppo artistico, dimostrando come l'importanza dell'Umbria in fatto d'arte sia molto maggiore di quanto comune-

mente si pensi anche dai dotti. Crediamo non inutile per i lettori dar qui un breve cenno delle comunicazioni che si riferiscono alla storia delle arti belle nella nostra regione. Giustiniano Degli Azzi trattò di alcune importanti notizie ricavate dallo Statuto volgare di Perugia del 1342. Oscar Scalvanti riferì sul bellissimo Santuario di Mongiovino, opera di Rocco da Vicenza. Un grossolano errore topografico nella storia umbra dell'alto medio-evo fu sapientemente corretto da Giuseppe Sordini, che parlò anche con la nota sua competenza della pretesa descrizione del palazzo ducale di Spoleto, scoperta e pubblicata dal Mabillon e di alcune preziose notizie dei monumenti spoletini, relative al 1907. L'architetto Dante Viviani presentò alcuni interessanti documenti recentemente rinvenuti negli Archivi dell'Ordine Cistercense, riguardanti la costruzione della monumentale ex-Abbazia di Montelabate, già di santa Maria di Valdiponte presso Perugia. Una lettera inedita di Lodovico il Moro per il Perugino fu comunicata dall'ex presidente Luigi Fumi, mentre il Faloci-Pulignani portò un pregevolissimo contributo alla nostra storia artistica con il contratto originale di allocazione del Chiostro di Sassovivo e dimostrando esistenti in Foligno le fabbriche di carta fin dal 1273. Il Cuturi trattò del carattere degli Statuti appartenenti alle Corporazioni delle Arti in Gubbio, ed il Perali, dopo aver parlato dell'ordinamento degli Archivi di Orvieto e di nuovi documenti in essi contenuti, discusse del simbolismo magico-religioso nelle sculture, nelle ceramiche e nei tessuti Umbri, comunicando in fine l'interessante notizia di un Giovanni *Uguizzonis*, sconosciuto architetto del Duomo Orvietano, successore di Fra Bevignate e predecessore di Lorenzo Maitani. Giustino Cristofani, che dall'Archivio francescano di Assisi ha tratto le più antiche notizie sui tessuti detti *Perugini* e sulle maioliche di Deruta, a proposito di restauri al Coro della Basilica Inferiore, illustrò con documenti inediti quella scuola d'intagliatori marchigiani, tanto adoperata nell'Umbria e che mette capo a Paolino di Giovanni di Ascoli. Il Tarulli fornì preziose notizie sull'antica facciata di S. Pietro in Perugia e Leto Alessandri, annunciando la prossima sua pubblicazione del codice 337 della Comunale di Assisi, contenente gli antichi inventari della Sacrestia della Basilica Francescana a cominciare dal 1338, ne pose in luce l'alta importanza per la storia dell'arte. Finalmente Ettore Ricci disse di un ritratto di Benedetto XI dipinto a fresco dall'Angelico sopra una cella del convento di S. Domenico a Perugia, mentre anche l'altar maggiore di S. Stefano a Perugia, la cui navata maggiore fu architettata da Giovanni Pisano, vantava un polittico con l'Annunciazione, opera anch'essa di Fra Giovanni da Fiesole. Lo stesso Ricci fornì oltre a questo, notizie sul calice ed altri oggetti appartenuti a Benedetto XI, su Piermatteo orafo in Perugia verso la metà del 400 e Battista di Baldassarre che nel 1453 dipinse la tavola del Salvatore. Notiamo tra le buone e veramente lodevoli proposte quelle di Alessandro Bellucci per un *Corpus* di documenti sull'Arte Umbra, di Pericle Perali sulla necessità di sorveglianza della R. Deputazione sui monumenti dell'Umbria, e di Pio Cenci circa gli urgenti restauri al Palazzo Ducale di Gubbio.

Il Congresso di Perugia ci dà bene a sperare che i cultori delle discipline storiche nella nostra Regione, persuasi ormai come la storia dell'Arte sia la parte più nobile e bella della storia umbra, vogliano sempre più consacrarle per l'avvenire i loro studi e le loro utilissime ricerche. [Gr.].

### *Il Centenario Jacoponico.*

Il Comitato Esecutivo invia una circolare per annunziare che la secentenaria commemorazione di Jacopone sarà celèbrata nel settembre 1908 con lo scoprimento dell'effigie in bronzo del grande lirico e la pubblicazione d'un volume di « Studi sull'antica poesia religiosa italiana e intorno l'arte umbra e la storia di Todi al tempo di Jacopone ». Il monumento affidato al Quattrini e la compilazione del volume a cui attende il Tenneroni, riusciranno senz'alcun dubbio degni dell'onorando.

### *Pel monumento al Perugino.*

La Commissione artistica, nominata per l'esame e il giudizio dei bozzetti presentati al concorso provinciale per l'erezione di un monumento al Perugino, composta di Giulio Monteverde, *presidente*; Davide Calandra; Emilio Gallori; Raffaele Faccioli e Guglielmo Calderini, *relatore*, ha pubblicato il 21 settembre la sua relazione. Da essa rileviamo con piacere come favorevolissima sia stata l'impressione che la Giuria riportò dell'insieme dei bozzetti esposti in numero di quattordici, e come non sia mancato chi, tra *autori non del tutto interpreti valenti delle esigenze del tema, ha mosso diretti i passi nell'aspro sentiero con piglio risoluto di mente piena di studio e con mano avvezza alle battaglie dell'arte.* Fu scelto *primo* il bozzetto dal motto « *Piere mi fe'* » dello scultore Quattrini di Todi; *secondo* quello recante lo stesso motto, del medesimo autore; *terzo* il bozzetto contrassegnato « *L'idea* » del prof. Frenguelli di Perugia.

Quanto alla ubicazione del monumento nulla è ancora stabilito.

## Schede e appunti bibliografici

Con singolare compiacimento la nostra *Rivista* assiste al ridestarsi della coscienza artistica in Italia. Non c'è infatti oggi persona anche mediocremente colta che di arte non si occupi e non procuri di acquistare intorno ad essa tutte quelle migliori cognizioni che le è possibile. A favorire questo risveglio, i cui effetti non possono che ridondare a grande vantaggio del nostro copioso patrimonio artistico, hanno contribuito e il forte volere di scrittori valorosi e la solerzia di coraggiosi editori, i quali, attendendo alla pubblicazione di Manuali d'arte riccamente illustrati, generalizzarono una scienza che prima era solo riservata a pochissimi eletti. E ora, mentre la Società tipografica editrice di Torino dà in luce, a compimento dell'opera, il 3° volume della eccellente *Storia dell'Arte* del Natali e Vitelli, di cui dicemmo nel fascicolo ultimo, l'editore Hoepli, così benemerito degli studi in Italia, pubblica nella sua ottima collezione un bel *Manuale di Storia d'Arte*, dovuto alla penna del Dott. Giulio Carotti. L'A. in questo primo volume discorre con molta competenza, nella introduzione, dell'origine dell'arte, studiandola in rapporto con l'ambiente, l'azione della natura, il materiale, la civiltà e via dicendo. Fatta quindi una rapida corsa attraverso i secoli che la produssero, muove nella sua trattazione dall'arte degli antichi Egizi e viene mano a mano a considerare e a illustrare i vari periodi, dal Tolemaico all'Assiro, dal Greco al Romano, chiudendo con un'appendice su l'Arte indiana in relazione con la nuova arte Persiana. Oltre che nitide riproduzioni fototipiche, abbondano in questo Manuale notizie bibliografiche e indici, come ognun sa, utilissimi.

Bontà di metodo e di studi con intenti artistici assai commendevoli si riscontra anche nella *Storia dell'Arte Italiana* di Luigi Serra, che l'editore Francesco Vallardi di Milano dà fuori in edizione molto elegante e nitida, specie nelle numerose illustrazioni. Il grosso volume contiene intera la trattazione della materia artistica dalle origini ai nostri giorni. Il Serra che mostra di possedere con la facilità della esposizione larghe vedute nel campo che in ogni sua parte esplora, divide

in due parti il suo trattato: nella prima, dopo una elaborata introduzione sull'arte greca e romana, svolge il periodo delle *Origini*, il *Romanico* e quello del *Rinascimento*; nella seconda passa da questo al *Barocco* e al *Rococò*, e quindi viene al secolo nostro. Ciò che, oltre alla ricca bibliografia, come si è già detto utilissima in lavori del genere, sembraci particolarmente encomiabile in questa *Storia* è la fissazione del carattere dei diversi periodi in quanti la Storia è suddivisa; sì che riesce agevole al lettore non soltanto di rendersi un più esatto conto delle opere che successivamente passano sotto i suoi occhi; ma d'istituire raffronti e di dedurre considerazioni. [G].

⁂ Di questi giorni è uscito il fasc. i-iij, an. ij, 1906, del pregevole e pregiato anche fuori d'Italia *Bullettino critico di cose Francescane*, diretto da Luigi Suttina, che contiene le seguenti importanti comunicazioni: G. Bertoni *Per l'autenticità del « Cantico delle creature » o di « Frate Sole » di S. Francesco d'Assisi*; L. De Kerval, *Les sources de l'histoire de Saint François d'Assise* (Fine); G. Bertoni, *La Forma « lo » nella formula di confessione (sec. XI)*; id., *Sopra un cod. dello « Spec. Historiale » di V. di Beauvais*; B. A. Terracini, *Appunti su alcune fonti dei « Fioretti »*; L. Suttina, *Laude antiche a San Francesco e a Santa Chiara*. M. Bihel, G. Bertoni e P. S. Leicht parlano rispettivamente di pubblicazioni di S. Schoutens, G. Schmirer, F. Savin e F. Tocco. Chiudono il bellissimo fascicolo il *Bullettino bibliografico* e la *Cronaca*. La Direzione annunzia che entro decembre vedranno la luce, in fascicolo doppio, i quaderni j-vj del 1907, mentre i quaderni jv-vj, mancanti ora al compimento dell'annata ij (1906), saranno pubblicati quanto prima. Quest'annata sarà costituita da 6 quaderni anzichè da 12, dovendo gli altri 6 formare la *Miscellanea Jacoponica* che vedrà la luce nel settembre 1908.

⁂ L'instancabile e dottissimo francescano padre Pasquale Robinson ha pubblicato (New York, Tennant and Ward, 286 Fourth Avenue, 1907) *Una breve introduzione alla letteratura francescana*. Intorno ad ogni fondamentale questione criticamente esposta, vi si trovano indicate le più notevoli pubblicazioni con molto ordine e diligenza. Pienissima l'informazione delle riviste generali e speciali. Noi siamo grati all'illustre autore di avervi fatta « speciale menzione » della nostra. L'elegante libriccino sarà cara guida ad ogni studioso di cose francescane, a cui lo raccomandiamo con ogni calore.

⁂ È stata pubblicata (Todi, 1906, Tip. Foglietti la *conferenza* che il prof. Eliseo Colarulli tenne in Todi su *La Satira « O Papa Bonifatio moll'ag jocato al mondo » e La Sequenza « Stabat Mater » di Fra Jacopone da Todi*, e che noi già lodammo.

⁂ Gius. Sordini in un articolo su *Pietro Ridolfi e Giovanni Spagna* (Firenze, Tip. Domenicana, 1907; estr. dall'*Illustratore Fiorentino*, a. V., 1908) dimostra come la *Madonna* dello Spagna, che adornava una volta l'interno della Rocca di Spoleto ed ora è la più fulgida gemma della Pinacoteca Comunale, fu eseguita verso la metà del 1514 per commissione di Pietro Ridolfi, cognato di Leone X, che volle far lasciar memoria di sè in quella Rocca.

⁂ A proposito dell'articolo del Dott. Umberto Gnoli comparso nel fascicolo di Giugno dell'*Emporium*, il Dott. Peleo Bacci in *Arte e Storia* (14 luglio) scrive alcune note su M° Duccio di Donato orafo, per dimostrare che non era *probabilmente* senese, come arguì lo Gnoli dallo stile degli smalti, ma lo era *certamente*, essendosi firmato altra volta Duccius Donati de Senis. Con documenti dimostra inoltre che Duccio non operava nel XV secolo, ma nella prima metà del XIV.

⁂ *The Nation*, che è senza contrasto la più accreditata rivista dell'America del Nord, dedica nel fascicolo del 20 giugno un lungo articolo alla nostra Mostra, dovuta alla penna di Mr. Frank Jervett Mather, un sincero amico dell'Italia.

⁂ Una sommaria descrizione del copioso e rarissimo materiale di cui si adorna la *Mostra d'Antica Arte Umbra* è data da Angelo Lupattelli in un opuscolo edito in estratto dall'*Almanacco delle famiglie cristiane* dall'editore Desclée Lefebvre di Roma. Il Lupattelli fa precedere la sua descrizione da un rapido cenno sull'origine dell'arte della nostra regione, sulle sue evoluzioni, le sue speciali caratteristiche e l'alta sua importanza. Non poche fototipie illustrano il testo.

⁂ Nella pregevole Collezione di monografie illustrate sulle città italiane (Serie I), che l'Istituto d'Arti grafiche di Bergamo pubblica con tanto decoro dell'Arte nostra e con vantaggio indiscutibile degli studi e degli studiosi, sotto la direzione illuminata di Corrado Ricci, è apparso un importante studio su Foligno del nostro chiaro collaboratore Mons. Michele Faloci Pulignani. Abbiamo detto studio, e determinatamente, perocchè lo scritto del Faloci non è di quelli che sono scusa o motivo delle illustrazioni, ma frutto di pazienti indagini sul patrimonio artistico della sua nobile città natale, eseguite con metodo e fortuna, con coscienza e competenza singolari. Niuno meglio di lui avrebbe potuto darci lavoro così scrupolosamente esatto nei particolari, sia che trattisi di ricercare fonti o di dar vita, rilevandone le bellezze con descrizione sobria e colorita, a quadri, a monumenti, a oggetti artistici d'ogni maniera. Chè il Faloci non è soltanto storico apprezzato, ma critico d'arte di vaglia, che intuisce e sente. Centocinque fine illustrazioni fototipiche aggiungono pregio all'opera che sarà senza dubbio ricercata da quanti desiderano di avere una conoscenza non superficiale del territorio artistico folignate. [G].

⁂ A cura del « Comitato per le onoranze a Garibaldi nel primo centenario dalla nascita » è stata pubblicata un'importante memoria di A. Sacchetti Sassetti, *Giuseppe Garibaldi a Rieti nel 1849 e nel 1867* (Rieti, Trinchi, 1907).

⁂ S. Frenfanelli Cibo in un garbato articolo (Foligno, Salvati, 1907; estr. da *Il Rinnovante* di Foligno, I, 4 e 7 luglio 1907) ha messo in rilievo l'importante parte presa da *Foligno nella Mostra d'Antica Arte Umbra*.

⁂ Nelle *Noticelle riguardanti la storia degli occhiali — Occhiali scolpiti* comunicazione al XIX Congr. dell'Associazione oftm. di Parma e alla riunione della Società critica delle scienze mediche in Perugia, ottobre 1907) che l'illustre oculista Giuseppe Albertotti, noto anche per molti importanti lavori di storia dell'arte intorno a dipinti presentanti particolarità notevoli per l'oculista (Padova, Soc. Coop. Tip., 1907), è segnalato che « parecchi dipinti dell'Alunno presentano figure con occhiali; fra questi il trittico di Gualdo Tadino, ora nella mirabile Mostra Perugina dell'Arte Antica ».

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

# AVGVSTA PERVSIA

**Rivista di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria**

Diretta da CIRO TRABALZA

*Si pubblica una volta al mese in fascicolo di 16 pagine illustrate*

***Condizioni d'abbonamento:*** Per un anno, in Italia, L. 6 — per l'Estero, L. 7.50. — Un numero separato **cent. 50**; doppio **1 lira** — ***Direzione e Amministrazione:*** Via Belzoni, 98 PADOVA.


***Augusta Perusia*** è la prima rivista che sorge con carattere *esclusivamente umbro;* si propone d'illustrare con indagini nuove, rigore di metodo e genialità, la *vita* della regione umbra quale si espresse nella forma delle città e de' castelli, ne' monumenti artistici, nel costume, rievocando avvenimenti, figure e aneddoti storici, rintracciando correnti d'idee, ricostruendo usi e abitudini, raccogliendo leggende e canti popolari; curerà la difesa delle venerate reliquie della storia e dell'arte; darà notizia delle pubblicazioni che riguardino gli argomenti da lei trattati; mirerà, insomma, a diffondere tra il popolo la cultura storica e artistica, e a dargli la coscienza delle sue virtù e del suo genio.

Vi collaboreranno le persone più colte e competenti della regione e molti studiosi di altre parti d'Italia e di fuori.

*Periodico ufficiale della Mostra d'Antica Arte Umbra,* diretto da CIRO TRABALZA * * * * * *

*ANNO II.* *NUMERO XI-XII.*
Novembre - Dicembre 1907.

SOMMARIO:

*Bernardino di Mariotto:* G. Urbini. — *Le Laudi di fra Jacopone cantate nel Portogallo e nella Spagna:* E. Teza. — *Il Trasimeno:* L. Tiberi. — Comunicazioni: *Per l'iconografia francescana:* G. Natali. — Note e notizie. — Schede e appunti bibliografici. — Indice.

*Direzione e Amministrazione*
PADOVA, Via Belzoni, 98.

*Redattore-Capo:* LUIGI GRILLI
PERUGIA, Via Torricella, 23.

In Perugia: *Presso l'Unione Tipografica Cooperativa* * * * * *

AVGVSTA PERVSIA

Vol. II. Novembre-Dicembre 1907. Fasc. 11-12.

# Bernardino di Mariotto

E si cambiasse, come taluni vorrebbero, la denominazione, ormai generalmente accettata, di Scuola umbra nell'altra, che parrebbe più comprensiva, di umbromarchigiana, si allungherebbe la parola senza renderla per questo nè più esatta nè più chiara. E infatti, dei pittori marchigiani che già sono o si vorrebbero mettere a parte della gloria giustamente acquistata dalla Scuola umbra alcuni, come ad esempio Girolamo Nardini, Stefano Folchetti, Pietro Paolo Agabiti, i Caldarolesi e altrettali, se non hanno quasi niente di comune con essa, neppur posseggono individualità e caratteri da formare un gruppo speciale ed autonomo; altri, come Giulio Vergari e Vincenzo Pagani, seguono apertamente la Scuola umbra; altri, come Allegretto Nuzi, Gentile e Antonio da Fabriano, Francescuccio Ghissi, Lorenzo e Iacopo Salimbeni, Lorenzo di m. Alessandro, Giovanni Boccati, Girolamo di Giovanni da Camerino, appartengono a città che, sebbene ora comprese nelle circoscrizioni amministrative delle Marche, sono però, se si considerino i loro fondatori e i loro precipui caratteri etnografici o le loro più notevoli vicende storiche, le peculiarità dialettali e le ragioni topografiche, sono, dico, vere e proprie città umbre, o, al più al più, situate nell'incerta e fluttuante linea dei confini geografici, come Sanseverino, vicinissima in ogni modo a Camerino, città umbra sotto tutti i riguardi. Piuttosto, a rendere accettevoli più che sia possibile queste in qualche parte convenzionali ma in fondo naturali e necessarie divisioni e suddivisioni, bisognerebbe parlare, meglio che di Scuola umbra, di Scuole umbre o di gruppi dell'Arte umbra, i quali, se hanno di proprio particolarità meritevoli d'esser distinte, hanno pure in comune caratteri essenziali, facilmente riconoscibili.

Ho creduto tutt'altro che superflua quest'avvertenza (raffermata, che che si dica, dalla recente Mostra d'antica Arte umbra) prima di trattare d'un pittore la cui educazione artistica s'iniziò appunto e si compì in due lontane estremità delle Scuole umbre - a Perugia e a Sanseverino - e che, sebbene non sia certo dei maggiori, è pur caratteristico per certe qualità tecniche e per la moltiplicità e varietà delle influenze e delle note stilistiche, onde si differenzia non poco dagli altri artisti umbri; senza dire che tanto più invoglia allo studio quanto meno gli fu amica la fortuna, che lasciò a lungo nell'oscurità la vita e le opere sue, di cui nessuno ancora s'è occupato a modo e di proposito.

I dipinti suoi migliori e più in vista furono già attribuiti o, per certe affinità stilistiche, ai Crivelli o, per l'identità del nome, al Pintoricchio: onde la piccola erudizione diremo così municipale potè compensare, caso non infrequente, un errore con un altro non meno curioso, poichè, come aveva sdoppiato il più celebrato pittore di Foligno in Niccolò di Liberatore e Niccolò Alunno, così, al contrario, aveva fatto una persona sola dei due Bernardini da Perugia.

Il patronimico del nostro pittore, che non si legge mai nelle opere, si cercherebbe pure invano negli scritti degli eruditi, anche più minuziosi, dell'Umbria e delle Marche prima della metà circa del secolo scorso. Un assiduo frugatore di memorie sanseverinati, Giuseppe Ranaldi, avendo trovato negli archivi della sua patria notizie di Bernardino da Perugia fin oltre il 1514, e ritenendo, come tutti allora ritenevano, che si trattasse del Pintoricchio, credè di poter correggere i biografi di questo, che, a cominciar dal Vasari, lo dicevano morto nel 1513; ma, risultando da incontrovertibili documenti che esso Pintoricchio era proprio morto, a Siena, in quell'anno, fu agevole accertare, con più accurate indagini, la diversità dei due pittori e dei loro patronimici, come si sarebbe già dovuta notare la diversità, non meno grande, delle opere onde si distingue il celebre pittore dei Baglioni, dei Borgia, dei Piccolomini dall'oscuro figlio di Mariotto, il quale solamente allora potè riacquistare la sua personalità, per quanto sempre poco o nulla studiata e non messa nella luce che pure, sotto certi riguardi, si merita.

Ignoto l'anno della nascita, che però, conoscendosi un quadro suo con la data 1498, non dovè esser posteriore al 1478 e forse fu anteriore anche di parecchi anni; ignota la condizione, che parrebbe umile, della famiglia, sapendosi solo, da documenti sanseverinati, ch'ei si chiamava Bernardino di Mariotto dello Stagno (ac-

cenno forse al mestiere paterno?); ignoti i maestri che non si possono arguire se non dallo studio delle sue opere; il quale prima di tutto farebbe notare l'influenza d'un pittore oggi molto in voga e sempre molto problematico, Fiorenzo di Lorenzo, che nacque probabilmente intorno al 1443; ma forse quest'influenza si esercitò per mezzo d'un pittore di poco pregio e di poco nome, Ludovico di Angelo, una cui tarda e mediocre tavola, del 1488, già nella sagrestia dell'Oratorio de' SS. Simone e Fiorenzo, è ora nel Duomo di Perugia, sulla parete sinistra, poco più in su della Cappella del s. Anello. Ha forma oblunga: in mezzo il Salvatore in atto di benedire; da un lato s. Antonio abate e s. Marta; dall'altro s. Girolamo e s. Francesco d'Assisi; tutt'in piedi dinanzi a una specie di portico angusto e basso, che lascia scorgere un po' di paesaggio. Le figure, in genere non molto ben piantate nè bene atteggiate nè ben disegnate, hanno parecchi caratteri che ritroveremo nel nostro Bernardino: come certi manti molto panneggiati e lumeggiati, con pieghe poco ben fatte e poco naturali; i visi in genere molto modellati; la spaziosa fronte del Cristo coi capelli spartiti in mezzo, che le dànno una forma triangolare; le barbe di s. Antonio e di s. Girolamo ondate molto simmetricamente e molto convenzionali nel colore; l'esecuzione accuratissima; il colorito di tutto il quadro monotono, smorto, poco armonioso, lontano dalle tradizioni coloristiche della scuola perugina. A questo Ludovico di m. Angelo Mattioli, che fu l'ultimo d'una famiglia di pittori perugini, si potrebbe anche attribuire, per certe somiglianze di figure, la paternità o per lo meno l'esecuzione delle due più deboli tavolette nella serie degli otto Miracoli di s. Bernardino, ora nella Pinacoteca di Perugia; i quali tutti vanno sotto il nome di Fiorenzo di Lorenzo, ma accusano due o tre mani diverse: in ogni modo, è facilissimo che Ludovico fosse allievo o aiuto di Fiorenzo, dalla cui arte derivò certo, come ho detto, o direttamente o indirettamente, il nostro Bernardino, il quale nella sua prima maniera mostra anche di aver studiato le opere del Signorelli, specialmente a Perugia e nella vicina Cortona.

Della sua vita e delle opere anteriori alla sua andata nelle Marche non sappiamo nulla: anzi neppur sappiamo di certo se egli passasse in patria tutta la sua prima giovinezza: certo è, in ogni modo, che il suo nome si cerca invano nella Matricola dei pittori perugini, e che gl'indizi del suo soggiorno a Perugia prima del 1521 sono pochissimi e debolissimi. Nel palazzo del conte Conestabile della Staffa si conserva una piccola tavola (n. 16), entrovi la Madonna con sulle ginocchia il putto che tiene in mano un uccello, e ai lati s. Girolamo e s. Sebastiano; dietro, un paesaggio discretamente curato. Questo quadretto, in genere mal disegnato, dai caratteri arcaicizzanti e dal colorito smorto e senza trasparenza, a certi caratteri morfologici, tra cui la maniera di piegare i panni, farebbe pensare ai primi passi del nostro pittore; ma potrebbe anch'essere d'un pittore più debole, forse suo condiscepolo e molto affine a lui. Meglio risaltano alcune sue caratteristiche, della prima maniera, in una piccola tavola, già attribuita alla scuola del Pintoricchio, ma ora trasportata fra altri quadri di esso Bernardino di M., nella Pinacoteca comunale di Perugia (Sala X, n. 4). Figura la Madonna che tiene sulle ginocchia il bambino in atto di benedire una santa monaca a mani giunte; ai lati due cherubini; nel fondo un paesaggio molto sommario, con un alberello da una parte; sotto, una scritta col nome della committente, una Giacoma di Bernardino Pigli, o Perigli, monaca di S. Benedetto, e la data: A° · D<sup>I</sup> · M.°CCCC.°LXXXXII° · X.°V.°T.° · E non si sa altro.

* * *

Cominciamo a trovare il nostro Bernardino fuori di Perugia press'a poco nel tempo che anche lo Spagna la lasciò per trasferirsi a Spoleto. Potè forse essere uguale anche la ragione? Pel secondo il Vasari la trovò nell'invidia e nelle persecuzioni degli artisti perugini. Comunque fosse, è certo che allora Perugia poteva gloriarsi d'un grandissimo numero di pittori, fra cui molti di gran valore e di gran nome: onde ai meno fortunati, ai meno valenti e ai meno procaccianti doveva riuscire tutt'altro che facile il trovar lavoro. Lo Spagna ebbe fortuna a Spoleto dove non c'erano competitori temibili; ma poteva nutrire la stessa speranza il Nostro, avviandosi verso Sanseverino? Cercheremo d'indagarlo; e intanto va notato, non foss'altro per mera curiosità, il fatto che, mentre nella prima metà di quel secolo il Boccati, probabilmente allievo del primo Lorenzo sanseverinate, dalla sua Camerino era venuto a Perugia, dove si trattenne più di trent'anni; nella seconda metà il nostro perugino, che nella sua arte derivò certo non poco da Lorenzo secondo, si trattenne per oltre vent'anni a Sanseverino, città vicinissima alla patria del Boccati. Vedremo fra poco in che anno egli si stabilì in quella città; ma parrebbe che anche prima d'allora avesse avuto relazioni d'arte col detto Lorenzo di m. Alessandro. Me lo fa supporre un'ancona, ora di proprietà del sig. Galli Dun di Roma, ov'è figurata l'Incoronazione della Madonna tra due angeli e s. Benedetto e la Maddalena. Nella predella, in mezze figure, Cristo e i dodici apostoli; nel gradino del trono l'iscrizione: HOC OPVS FACTV[M] FVIT ANNO DNI M · CCCC · LXXXXVII · DIE VII FEB. L'opinione da me espressa nel

« Catalogo della Mostra d'antica Arte umbra » che questa sia un' opera fatta in collaborazione da Lorenzo di m. Alessandro e da Bernardino di Mariotto, è stata quasi unanimemente accettata; e di fatti in quest' opera, non molto fina, tutt' altro che bella, ma neppur priva di pregi, specialmente di colore, si notano derivazioni vivariniane e crivellesche che accusano la parte del Sanseverinate, e alcune caratteristiche morfologiche del Nostro, che, per ragioni di età, probabilmente dovette lavorarvi in condizioni un po' subalterne. Sappiamo che l'ancona proviene da Gualdo Tadino, e questa notizia non va trascurata, poichè nella storia delle scuole e delle influenze artistiche è certo di particolare importanza la determinazione delle antiche vie percorse dagli artisti nei loro viaggi. Bernardino dovè muovere certamente per la via di Gualdo Tadino, nella cui cattedrale infatti (dedicata a S. Benedetto) un critico di molta autorità, per quanto, anzi forse appunto perchè molto arrischiato, credè di ravvisare una sua opera in una tavola, a fondo d'oro, con la Madonna in tutta figura, che tiene fra le braccia il putto ed è sollevata da una gloria di serafini. Il grazioso bambino è compostamente atteggiato in atto di benedire con tre dita: l'espressione della Madonna è più pensosa che soave; essa china la testa e gli occhi senza guardare il figliuolo, ma par quasi che presenta il suo angoscioso destino. L'affoschimento di questa tavola e i restauri da cui è stata guasta rendono assai difficile un giudizio definitivo; ma, quantunque parecchie cose sembrino contradire l'opinione del detto critico, neppur manca qualche carattere di Bernardino; come l'alta statura e i contorni rigidi e secchi della Madonna; il manto tutto a grandi fiorami d'oro, che piacevano anche a Matteo da Gualdo; la fronte ampia e in alto a forma triangolare per la divisa de' capelli, e questi acconciati come a fettuccine sotto le tempia, e le sopracciglia sottilissime, gli occhi socchiusi, con l'iride segnata appena da un piccolo punto bianco; le carni scure; la bocca piccolissima, chiusa, seria; il naso lungo, con pinne basse e piccole; il modo di chiaroscurare in basso le mascelle e le gote; gli ornamenti a rilievo di pastiglia dorata, come le aureole del bambino e della Madonna e una specie di trina allo scollo del suo abito.

In ogni modo, se il nostro pittore si fermò qualche tempo a Gualdo, dove allora teneva il campo Matteo di Pietro, parrebbe naturale che poco avesse dovuto subire l'influenza di quel pittore che, per quanto non manchi di qualche pregio di pennello e d'una originalità rude e quasi si direbbe montagnola, non è tuttavia « affascinante », come l'ha detto, da poco, un critico che va per la maggiore, ma è invece mediocre, scorretto, sgraziato nelle figure, per lo più mal piantate e dalle fisonomie, più che tristi, lugubri o scorrucciate. Eppure si direbbe che qualche cosa di lui sia rimasto al nostro Bernardino, se si noti qualche partito di pieghe e la tendenza a qualche motivo strano e la predilezione pei broccati, pei manti fiorati, per gli ornamenti vistosi; la qual predilezione, notevole negli artisti marchigiani, può dirsi che cominci da Gualdo Tadino, dove anche oggi può riscontrarsi nella popolazione, almeno in quella del contado.

Potrebb' essere che la collaborazione del nostro pittore con m. Lorenzo secondo non si restringesse all' ancona ora di proprietà del signor Galli Dun. A Matelica nella chiesa di S. Francesco v'è un trittico a fondo d'oro con la Madonna seduta in un trono marmoreo e festeggiata da quattro angeli, uno de' quali porge al bambino un calice d'oro con fiori e frutta: a destra s. Francesco d'Assisi con in mano un libro e una croce; a sinistra s. Bernardino da Siena tra due angeli che gli tengono una benda sotto ai piedi nudi: nella predella quattro storiette della predicazione di s. Bernardino e tre miracoli avvenuti presso la sua bara: nei pilastrini laterali, in basso due figurine di committenti inginocchiati e a mani giunte; sopra, da una parte il Battista e un santo vescovo, dall'altra s. Antonio abate e un santo frate con una sega confitta nella testa: sui due pinnacoli, l'Annunziazione. Il Cavalcaselle e altri l'hanno attribuito a m. Lorenzo secondo, di cui si scorge solo qualche carattere, mentre sono evidenti certe affinità con la maniera giovanile di Bernardino di Mariotto, il quale potrebbe aver avuto, in questo trittico, una parte molto più larga che nell' ancona del 1497.

La prima opera che finora si conosca con la data e la firma di Bernardino è sulla parete destra della chiesa parrocchiale della Bastia, villaggio sopra una bassa collina a meno d'un'ora di carrozza da Fabriano. È una tavola non grande, con in mezzo la Madonna, seduta, che regge dritto sulle ginocchia il pargolo, il quale alza la destra in atto di benedire e sulla sinistra tiene il modellino del castello della Bastia: ai lati, in alto, due angeli in atto d'adorazione. La Madonna ha il viso corto e largo e nella parte superiore troppo più sviluppato che nell'inferiore; la fronte ampia, prominente; gli occhi a mandorla, con la pupilla grande e nera e l'espressione dolce ma non attraente; la bocca piccola e con gli angoli ripiegati in basso, come allora li facevano un grande e un mediocre artista, da lui ben conosciuti, Pier della Francesca e il nominato Matteo da Gualdo; il mento assai piccolo e sfuggente; la vita corta; abbondanti ma non bene

intesi i panneggi della gonna che pare sciorinata sul sedile, senza che sotto si disegni per nulla la persona; la mano sinistra, aperta, a forma di triangolo; le dita troppo lunghe, rigide, senza movimento, senza vita. Il bambino, con gran testa e gambette cortissime, è brutto, mal disegnato e sgraziatamente atteggiato. Dei due angeli quello a sinistra di chi guarda è male scorciato e ha la testa piattissima; quello a destra è migliore, ma assai lezioso nell'atto di giunger la mani. Tutte le figure hanno crani larghi e capelli fatti sempre in maniera assai strana: quelli della Madonna sembran fettucce rigirate; quelli del bambino son disposti a ciocche che paion quasi foglioline ovoidali; quelli dell'angelo a sinistra formano un'ampia zazzera quasi a forma di ventaglio. Il modellato è in genere di poco rilievo; il colorito poco fuso, arido, monotono; scarso il senso della bellezza; l'espressione del sentimento più che nella fisonomia, specchio dell'animo, negli atteggiamenti esteriori, come il piegar della testa e il giunger delle mani. In basso, si legge a lettere sproporzionatamente grandi: BELARDINVS · DE · PERVSIA · PINSIT · *1498*. Questo metter così in evidenza la sua firma, che manca in quasi tutte le sue opere, fa credere che si tratti di uno dei suoi primi lavori, tanto più che mostra pochissime affinità con la posteriore e assai variata sua produzione artistica.

***

Nel 1502 il nostro pittore s'era già stabilito a Sanseverino. In uno dei Libri d'Introito ed Esito del detto Comune, sotto il mese di luglio di quell'anno, a pag. 16, si legge: *Magistro Perusino pictori pro armis tribus missis ad Gallium, bonon. XVIII;* nè è lecito in nessun modo supporre che con quel *Perusino* si indicasse Pietro Vannucci, il quale, se a Perugia non disdegnava, come altri celebrati maestri, di dipingere anche armi e pennoni, non sarebbe certo andato per così poco a Sanseverino, dove invece ebbe fissa e lunga dimora il nostro Bernardino. La mancanza del suo nome in quella nota di pagamento può indicare, come è stato giustamente osservato, che vi dimorava da poco e ancora non era ben conosciuto.

Qui ci si affaccia subito una questione di qualche interesse, sulla quale i documenti finora non portano alcuna luce, nè la porteranno forse mai, perchè di certe cose non si lasciano notizie ufficiali. Andò il nostro Bernardino per tener bottega insieme con Lorenzo di m. Alessandro, o per succedergli nella condotta di quella, assai accreditata, ch'egli teneva? Se si pensi all'ancona di proprietà del sig. Galli Dun, nella quale, come ho detto, si può vedere, a molto aperti indizi, la collaborazione dei due pittori, e si voglia perciò supporre che Lorenzo lo chiamasse definitivamente come suo collaboratore e socio, bisogna pur riflettere che non sempre, specie a Sanseverino, poteva troppo sovrabbondargli il lavoro. Che fosse chiamato come semplice aiuto, non parrebbe assai naturale; e meno ancora parrebbe naturale che ormai vi si acconciasse. Che fosse spinto quivi dal desiderio di maggior guadagno o di maggior lode, non so quanto posssa essere o sembrar verosimile. E non so se la supposizione che egli prendesse, almeno da principio, in affitto la bottega di m. Lorenzo possa esser giustificata dal fatto che questi già nel novembre del 1482 l'aveva affittata per un anno a un certo m. Niccolò (v. Arch. notar. di Sanseverino; rogiti di Bernardino Ciccolini; bastardello dal 1481 all'84, c. 56) e possa anch'essere rafforzata dal fatto che pel 1502 non si conoscono a Sanseverino notizie di m. Lorenzo, che dunque poteva esserne assente. Bisognerebbe poi sapere, con precisione, che età avessero allora Antonio e Gian Gentile, i due figli di m. Lorenzo, poichè, se fossero stati, come parrebbe, tuttora ragazzi, si potrebbe supporre che il padre, presentendo la sua prossima fine, volesse dar loro come maestro e sostegno il pittore perugino. Quando questi giunse a Sanseverino, il detto Lorenzo era veramente in gravi condizioni di salute? Si direbbe; poichè (come risulta dal Libro dei Consigli, c. 178 a t. e 179) nel 1503 era già morto. A distanza di secoli non è facile risolver dubbi di questa specie; ma in ogni modo, sapendosi che egli abitò (come risulta da un documento del 1514, che vedremo fra poco) nella stessa casa di m. Lorenzo, insieme, pare, coi figli di lui, nel quartiere di S. Lorenzo — ora Via Salimbeni —, vien fatto di pensare a molto speciali e strette relazioni di arte e di amicizia o di comparatico o di parentela fra loro.

Quel che possiamo dire si è che la piccola Sanseverino era un centro artistico non trascurabile. Vi avevano fondato una bella e celebre scuola, sui primi del sec. XV, i fratelli Lorenzo e Iacopo di Salimbene, i quali, oltre ai potenti e mirabili affreschi nell'Oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino (compiuti nel 1416), avevano lasciato opere anche in patria, nella sagrestia di S. Maria della Misericordia; nella cappellina sotto la torre campanaria, già battistero, della chiesa di S. Severino al Monte; nell'abside della chiesa di S. Maria della Pieve, fuori della città; forse anche nella chiesa di S. Lorenzo, e certo anche altre, non più ne' lor luoghi originari, come il trittico, dipinto a ventisei anni, ora nella Pinacoteca comunale; la grande tavola proveniente da Forlì e ora di proprietà della famiglia Schiff a Pisa, e non parlo di opere d'allievi e di aiuti. Questa bella scuola era stata seguitata degnamente da Lorenzo di m. Alessandro, detto

anche Lorenzo II, e Severinate, il quale, anche lasciando da parte le opere attribuitegli a Sanseverino, a Cesalonga, a Matelica, a Nocera, a Sarnano, lavorò, sicuramente, per Pausola, per Ancona, per Sarnano, per Caldarola, per Monte Milone (ora Pollenza), per Fabriano e soprattutto per la sua patria, dove si ha memoria della sua operosità a cominciare dal 1478 e dove i suoi dipinti si vedono sulla facciata della chiesa di S. Agostino, nella chiesa di S. Lorenzo in Doliolo e nella Pinacoteca comunale. Nè solo Lorenzo II vi operava allora; ma potevano essere ancora vivi e operanti altri sanseverinati, scolari forse de' fratelli Salimbeni, quali un Cristoforo di Giovanni, di cui resta memoria in un atto consiliare del 14 agosto 1448; un Bartolomeo di Frignisco, di cui si conserva un affresco del 1466 nella chiesa di S. Maria delle Vergini, chiamata volgarmente della Pinturetta; un Ludovico Urbani, scolaro, parrebbe, dei Crivelli, ma più occupato nelle patrie magistrature che nell'arte, in cui si distinse più pel colore che pel disegno, come dimostra una tavola che a Recanati dalla demolita chiesa di S. Maria del Mercato fu trasportata nella sagrestia del Duomo. Di questo artista si conservano notizie fino al 1482; e in quel tempo viveva anche un valentissimo e celebre intagliatore e intarsiatore, Domenico Indivini, autore del magnifico coro della chiesa superiore di S. Francesco in Assisi.

Ma per quanto Sanseverino fosse così allietata dal sorriso dell'arte indigena e potesse anche vantare opere insigni di Vittore Crivelli e di Niccolò da Foligno (1468), il nostro Bernardino dovè certo sentire non poca melanconia d'aver lasciato la sua bella Perugia per la piccola e non lieta cittaduzza a metà appollaiata sulla vetta e sul fianco del Monte Nero e in basso formata quasi solamente d'un vasto piazzone da mercati, già in parte recinto da massicci e bassi portici, cominciati nel 1360 e che allora si proseguivano e che si proseguirono nei primi decenni del sec. XVI.

Comunque però è certo che egli nel nuovo soggiorno aggiunse nuovi elementi alla sua arte e subì sempre più l'influenza delle opere, come prima si sarà forse anche avvantaggiato dei consigli, di Lorenzo II. Il quale derivava dai Salimbeni (che non pare fossero in nessun modo suoi parenti, ma avevano abitato nella stessa contrada), dal Crivelli, da Niccolò di Foligno, forse anche un po' da quel Girolamo di Giovanni da Camerino di cui non si ha quasi nessuna notizia e a cui ora si vorrebbero attribuire da alcuni più opere che forse non consenta un ponderato confronto con l'unica che di lui si conosce, firmata e datata, a Monsammartino nelle Marche. Tutte queste influenze in parte erano già forse passate e in più gran parte passarono allora anche nel nostro Bernardino.

Le prime commissioni non dovevano certo lusingar troppo il suo amor proprio. A quella che già ho ricordata s'aggiunse l'anno di poi l'altra di cui resta memoria per una nota di pagamento nel Libro degl'Introiti ed Esiti dell'anno 1503, a p. 78, sotto il 14 febbraio: *Magistro Bernardino pictori pro duobus armis R. D. Legati* [che doveva essere il cardinale Alessandro Farnese, divenuto poi Paolo III], *flor. duos*. Nella sua nuova residenza cominciava, naturalmente, con lavorucci da poco, che del resto allora non erano disdegnati, come tutti sanno, neppure da artisti grandi e famosi. Ed è naturale che un pittore di fuori, anche se non privo di abilità, anche se proveniente da una città famosa, come Perugia, pe' suoi artisti, anche se aiutato da parentele o da buone relazioni, in principio dovesse contentarsi di poco. Infatti dopo questi lavorucci non abbiamo notizia di altri, ne' documenti sanseverinati, fino al 1509.

Forse andò lavorando per le piccole città e pei villaggi finitimi. Nel 1507 era probabilmente a Potenza Picena, dove molti caratteri dell'arte sua si riscontravano in una mal ridotta pala d'altare nella sagrestia della chiesa dei minori osservanti, non catalogata e da qualche tempo, si dice, non più visibile al suo posto. Si tratta di una tavola in cornice architettonica centinata. La Madonna, fra s. Francesco e s. Antonio, sotto festoni di fiori, siede in un trono a baldacchino d'una forma che ricorda più specialmente quelli dei pittori squarcioneschi e che si vede pure a un di presso in qualche tavola di Raffaello. I quattro angeli suonano istrumenti musicali; in basso la caratteristica mela e un bicchiere con fiori, che aveva usato anche Vittore Crivelli, come, p. es., nella tavola della chiesa di S. Francesco a Sarnano.

Data la grande varietà di maniere del nostro pittore, la sua, direi, trasmutabilità, riesce difficile seguire, così senz'altri indizi, le tracce del suo pennello. Forse in qualche lavoro si appropriò, e probabilmente per desiderio stesso dei committenti, composizioni e forme de' suoi celebrati concittadini, il Pintoricchio e il Vannucci, che godevano d'una fama trionfale. Lo farebbe quasi pensare un grande affresco nell'ultima cappella della navata sinistra del tempio ducale dell'Annunziata, ora Pinacoteca e Museo civico, a Camerino.

Basta un'occhiata per riconoscervi la scuola di Pietro Perugino, anzi una diretta derivazione da un archetipo di lui, e non tanto dal Battesimo nell'ancona che ora è nella Pinacoteca di Perugia, quanto da quello dipinto da lui o, com'altri crede, dal Pintoricchio, o da tutt'e due in collaborazione, nella Cappella Sistina a Roma, e, più ancora, da quello della chiesa della Nunziatella di Foligno (fot. Alinari, P. 2ª, numero 5388). Nel centro le figure di Cristo e di

s. Giovanni che lo battezza nel Giordano, il quale scorre in mezzo a un variato paesaggio roccioso, ai cui lati si fanno riscontro due alberi: pure ai lati due angeli per parte, uno in piedi, l'altro in ginocchio; in alto, nella lunetta a conca, l'Eterno circondato da cherubini e fiancheggiato da due angeli oranti. Uno scrupoloso critico della scuola anatomica morelliana potrebbe osservare, cominciando dai piedi, che è diverso il modo di disegnare le dita, le quali alla radice non sono molto acuminate come in altri dipinti di Bernardino, che poi neppur le fece sempre a quel modo: senza dire che le più sicure opere sue sono in tavola, e fra tavole e affreschi non possono non esservi differenze. Ma varie cose corrispondono alla sua maniera, e corrispondono soprattutto il segno nero che profila le figure, alte, snelle, dall'ossatura piuttosto forte, i colori non morbidi, non trasparenti, i ricchi partiti di pieghe un po' dure, il modo di fare i capelli a listoline ondate, uguali, simmetriche. I volti si allontanano un po' dal tipo quasi stereotipo del Vannucci e de' suoi più pedissequi imitatori; il disegno è abbastanza buono; le lumeggiature spiccate. Specialmente la gloria nella lunetta farebbe pensare a Bernardino; e, tutto considerato, si potrebbe fare il suo nome, però non senza riserbo, poichè la sicurezza in questa materia non si ha se non dove sia pieno accordo di tradizione, di documenti e di dati stilistici e morfologici. Qui non abbiamo che parecchi di questi ultimi, che in genere, per quanto oggi siano tenuti in gran conto, non sono sempre, anche se osservati con la maggior cautela, i più sicuri. Nel caso presente bisogna però aggiungere che nella finta cornice tra la lunetta e la rappresentazione principale si legge il nome del committente, Pietro Nanzarelli, cittadino camerinese, e la data 1507. Or mentre non si sa di nessun discepolo del Vannucci o del Pintoricchio che in detto anno fosse da quelle parti, nè di alcun artista locale che lavorasse a quel modo, sappiamo invece che v'era il nostro Bernardino, il quale, sebbene poco derivasse dall'arte di Pietro, tuttavia, o per capriccio del suo ingegno assimilatore, o per risparmiarsi (caso non infrequente anche fra maggiori artisti) la fatica non sempre apprezzata d'una composizione originale, o per la forza, allora molto valida, della tradizione e per desiderio stesso del committente (altro caso di cui non mancano esempi documentati anche negli atti d'allogazione) poteva ben fare un'imitazione, in questo caso neppur servile, dell'affresco di Foligno, che certo doveva aver veduto, non foss'altro quando, partito da Perugia, si avviava per Gualdo verso Sanseverino.

Anche più dubitativamente accenno, così di passata, a una tavola con s. Michele arcangelo, che si conserva nella sagrestia del Duomo della stessa città di Camerino e che presenta qualche traccia dell'arte di Matteo da Gualdo e più dei Crivelli; dei quali, come già s'è visto, il primo, più anziano di Bernardino almeno di una trentina d'anni, potè dargli consigli e avviamento; gli altri due esercitarono su lui un'incontestabile influenza.

Nel 1509 abbiamo una prova sicura della sua attività a Sanseverino, dove dipinse un Gonfalone in forma di pala d'altare, entro cornice, ora nella Cappellina della sagrestia del Duomo attuale, già chiesa di S. Agostino; dove è in gloriosa ma per lui non propizia compagnia; poichè nella contigua parete splende di forme e di colori divini la Madonna che può considerarsi come il capolavoro del Pintoricchio. Per guardare e studiare l'opera del Nostro bisogna compiere un grande sforzo di volontà: l'occhio si volge naturalmente, irresistibilmente, a sinistra per deliziarsi nella meravigliosa tavola del Pintoricchio. Sarebbe bastata questa fortuita vicinanza per far capire, anche prima che se ne trovassero documenti scritti, l'impossibilità che a Bernardino di Betto s'attribuissero anche le opere di Bernardino di Mariotto: tanto più che questa non è certo delle sue più simpatiche, anche prescindendo dai cattivi restauri che l'hanno deturpata. È una Madonna del Soccorso: tema da non confondersi, come pur qualche severo critico seguita a confonderlo, con quello, più comune, della Madonna della Misericordia. Questo di cui ora si tratta par che derivi da una leggenda medievale d'un piccolo paese di Sicilia. Una donna, infastidita da un suo figlioletto, mentre si stava pettinando, gli rivolse, in uno scatto d'ira, l'imprecazione: — Che il diavolo ti si porti. — E il diavolo, subito apparso, stava infatti per ghermirlo; ma la povera madre, pazza di dolore e di spavento, si rivolse con disperata preghiera alla Madonna d'una chiesa innanzi alla sua casa, la quale apparve subito anch'essa con una clava in mano e scacciò il demonio.

Moltissimi pittori hanno figurato la Madonna del Soccorso, quasi sempre per gli agostiniani: basti ricordare quella di Ottaviano Nelli a S. Agostino di Gubbio (tutta ridipinta, assai più tardi, da un Pier Angelo Basili, che vi aggiunse sette piccoli devoti della famiglia Scaccianti); quella di Niccolò da Foligno, ora nella Galleria Colonna di Roma; quella, del 1506, di Vincenzo Pagani da Monterubbiano, che faceva parte della Galleria Campana (n. 432 del Catalogo) e fu venduta, non so a chi, verso la metà del secolo scorso; quella che può attribuirsi allo stesso Pagani nella chiesa di S. Agostino di

Fermo; quella, attribuitagli invece falsamente, in S. Agostino di Ripatransone; quella, del 1509, in S. Maria a Castel Ritaldi; quella, del 1510, forse di Francesco Melanzio, e l'altra, attribuita senza ragione a Giannicola Manni, ora in S. Francesco, ma proveniente da S. Agostino, di Montefalco; quella di S. Agostino in Anghiari; quella di Gerino da Pistoia in S. Agostino a Borgo San Sepolcro; quella di S. Maria del Perdono a Sassoferrato; quella, del 1521, di Giulio Vergari d'Amandola, a Montemonaco; quella di Arcevia e certo molte altre che, istituendo speciali ricerche, si potrebbero citare. Come si vede, quando il nostro Bernardino prese a trattar questo tema, moltissimi, specialmente nelle Marche e nell'Umbria, l'avevano già trattato: egli però volle variare e complicare la composizione.

La Madonna, che con la sinistra prende il fanciulletto, non brandisce qui, come nelle altre, la clava; ma con l'indice teso della destra scaccia il demonio; mentre il fanciulletto, ancor tutto spaurito, abbraccia la madre inginocchiata e rivolta in atto di fervida preghiera verso la Madonna. La quale ha una calma signorilità di gesto, ma espressione poco imperiosa, poichè il braccio destro le ricade sulla persona quasi abbandonato a sè. Intorno alla Madonna undici cherubini formano come una mandorla. Il fondo disturba molto l'unità della composizione, pel soverchio sfoggio di prospettive architettoniche. Sul pianerottolo d'una scala, che dà accesso a una casa, è una piccola figura di giovane inginocchiato, a mani giunte, e sul muro è scritto: BERNARDINO PERVSINO PINSIT. Voglia essere il ritratto del pittore o, meglio, del committente? Ha la nuca ampia e tonda; lunghi e folti i capelli divisi in mezzo e scendenti sulle spalle; occhi grandi a mandorla; naso piuttosto grande e diritto; bocca non grande, ma con labbra tumide e sensuali; mento sottile e mani, come in tutte le figure piccole di Bernardino, grossolane. Più in basso, precisamente ai piedi della Madonna, quest'altra scritta: HOC OPV . F . F. P. ANTONIVS DE IENTILIBVS . P . SVA DEVOTIONE . 1509 . ACCIACHAFERRI. Chi era questo Acciaccaferri, accodato, in modo così strano, alla scritta? Non certo il committente, come pure alcuno ha detto; perchè esso era invece, patentemente, il sopraddetto Pier Antonio Gentili, il quale, se anche avesse avuto due cognomi (caso, credo, affatto impossibile allora), non li avrebbe mai potuti mettere a quel modo: non certo l'autore, come pure qualcun altro vorrebbe, perchè c'è, abbiamo visto, con tanto di lettere la firma di Bernardino. Chi poteva dunque essere? A Sanseverino v'era allora un Antongiacomo Acciaferri, o Acciaccaferri, pittore e discepolo, a quanto pare, di esso Bernardino. Sia lecito pensare a una collaborazione? Come altrove ho notato, questo delle collaborazioni, anche in più di due persone, nella stessa opera, fosse pure di non grandi dimensioni, era, fra i nostri artisti, tutt'altro che un caso infrequente; ma una sottoscrizione di quella specie non trova, per quel che io sappia, altri riscontri.

Nel 1512 le donne della Confraternita del Rosario, allogarono a Bernardino, con rogito di Tommaso Talpa, in data del 22 gennaio, una gran tavola centinata, che doveva esser posta nell'altare della detta Società, a piedi (*in pede*) della chiesa; con la quale dicitura non so veramente se si voglia e si possa intendere il luogo dove si vede ora, cioè nell'abside della chiesa di S. Maria del Mercato, detta pure di S. Domenico. L'impropriità della dicitura sarebbe doppia, perchè realmente è a capo anzichè a piedi della chiesa e perchè non si trova sopra, ma dietro l'altar maggiore: non vi è però memoria d'alcun trasferimento da

un luogo all'altro. È una grande tavola, alta m. 2,08, larga m. 1,90, che figura in alto su le nubi la Madonna col bambino fra cherubini e angeli musicanti; in basso s. Severino vescovo, s. Caterina da Siena, s. Domenico e s. Venanzo o, forse meglio, s. Ansano, poichè nell'atto di allogazione è indicato *s. Sanum*; in mezzo ad essi il piccolo Battista, in piedi,

che con la destra addita il putto; dietro, un ampio tratto di cielo sparso di lievi nubi e, alla maniera perugina, più luminoso all'orizzonte, sotto cui è figurata in piccolo una città o un castello sulla riva del mare, d'un azzurro intenso, in cui par anche di vedere scogli e barche. In origine v'era anche la predella, scompartita in cinque quadretti, che sembra figurassero Misteri del Rosario; ma tre andarono dispersi prima del sec. XIX; gli altri due furono venduti, non si sa a chi, dal priore dei domenicani nel 1838, per rifare il pavimento del chiostro. Questo è il maggiore e uno de' migliori quadri di Bernardino; ma anch'esso fu mal restaurato, da Niccola Polzoni di Recanati, nel 1772. Si presenta, pregio non abituale nel nostro pittore, con una gradevole e lieta armonia di colori e non fredda euritmia di composizione, aperta e ariosa. La qual composizione è incorniciata da un arco su pilastri, come, tra gli altri, soleva far spesso il suo grande omonimo, il Pintoricchio. La Madonna, dal bel viso fiorente, dai grandi occhi a mandorla, sorride lievemente con soave ed umana compiacenza, e veste un bel broccato con ricche pieghe; anche s. Ansano è riccamente parato; mentre invece s. Severino ha un che di misero e di duro nel piviale di lama d'oro orlato d'un largo stolone con figurette di santi, come usavano i Crivelli e Niccolò di Liberatore. Il piccolo Battista appare un po' affagottato, e mal si è detto che derivi da quello, seduto in atto di scrivere, che il Pintoricchio dipinse nella tavola di S. Andrea di Spello; e neppur si può dire che, quanto al modo come è posto nel quadro, vi si possa notare qualche languida reminiscenza dell'angelo che regge la tabella nella Madonna di Foligno, che egli neppur poteva conoscere allora, perchè Raffaello vi lavorò dal 1511 al 1513. Ma d'aver veduto e ammirato le opere di Raffaello e d'aver studiato, prima, il Perugino, lo mostra nella composizione. Oltre a ciò i caratteri morfologici corrispondono, press'a poco, a quelli della scuola perugina, ma con più larghezza, dovuta certamente allo studio delle opere dell'Urbinate; dal quale deve aver derivato quel sentimento più umano che qui egli sostituisce alla devozione e all'estasi manierata di molte figure del Vannucci. Nelle fisonomie il nostro Bernardino si allontana qui dall'espressione di sofferenza e di tristezza dei folignati e in genere anche de' perugini: anzi v'è addirittura un'espressione di contentezza e quasi di letizia. Nel colorito, negli abiti, negli ornamenti si avvicina di più al fare dei Crivelli e dei Sanseverinati. Le lumeggiature scarseggiano; ma sebbene il rilievo delle figure non sia grande, pure è maggiore che in qualunque altro suo quadro.

Che anch'egli, come Eusebio di san Giorgio, seguendo l'uso medievale, sapesse intagliare in legno, ce lo farebbe supporre l'atto d'allogazione di questo quadro, in cui si legge che era tenuto a fare due angeli di legno *scultos seu incisos et relevatos* e ben decorati, uno de' quali da porsi nella predella a destra e l'altro a sinistra; e che similmente dovesse fare due corni dell'abbondanza, pur di legno, *incisos et relevatos,* da porsi uno a destra e l'altro a sinistra nella sommità della detta ancona. Per tutto, egli doveva avere cento ducati di buon oro.

Ma il povero pittore non fu pagato subito, perchè le donne della Confraternita del Rosario si trovavano a corto di denaro. Chiesero perciò un sussidio al Comune (v. Atti consiliari del 1510-17, pag. 301 e 303), e solo il 15 luglio 1514 dettero un acconto di dugentodue fiorini al pittore che fece quietanza con un atto dello stesso Talpa (Bastardello segnato col n. VI, pag. 158 a t.), rogato « in domo filiorum et heredum quondam magistri Laurentii magistri Alexandri pictoris,... posita in quarterio S. Laurentii... qua conducta tenet magister Bernardinus de Perusia ».

Mentre egli attendeva al detto quadro, forse qualche suo debole aiuto dipingeva due brutte tavolette con s. Eustachio e s. Taziana, poste ai lati del primo altare a destra di chi entra nella detta chiesa.

Nel 1513 egli dipinse pel Comune di Sanseverino alcuni pennoni e le armi del Pontefice Leone X (v. Libro d'Entrata ed Uscita, cc. 166 e 178 t.). La qual data si legge anche nella parete a destra della sagrestia di S. Maria della Misericordia, dove a una più antica pittura furono allora sostituite, com'è ricordato in una scritta, le figure dei ss. Antonio abate, Cristoforo e Severino, di forme gigantesche, che perciò fanno una strana impressione in uno spazio così angusto. E appunto per la loro straordinaria grandezza e per essere condotte nella tecnica, in lui non consueta, dell'affresco, mal si potrebbero mettere a confronto con le altre di Bernardino, tanto più che sono ridotte in tale stato da rendere quasi impossibile un giudizio. Si può dir tuttavia che parecchi caratteri non sono tra i suoi; ma che neppur ne mancano altri propri di lui, che di questo dipinto non avrebbe in fondo da vergognarsi, perchè, sebbene la gamba destra di s. Antonio sia molto mal disegnata, la modellatura delle figure non manca di qualche rilievo, e i panneggiamenti sono trattati con certa larghezza e scioltezza.

Nel 1514 dipinse pure il quadro dell'Annunziazione, su piccola tavola formata di due assi di quercia. In una nuda stanza la Vergine piega in croce le mani sul petto e china la testa e gli occhi all'annunzio dell'arcangelo, che si fa dinanzi accennando appena appena una genufles-

sione con tirar indietro la gamba destra. Da una finestra è entrata la mistica colomba che irradia di vivissima luce il viso verecondo dell'Eletta; la quale è in piedi, come se all'improvviso annunzio si fosse levata dall'inginocchiatoio sul quale resta aperto il libro ch'ella stava leggendo. Le due figure sono piuttosto alte e senza rilievo. Bella la testa della Vergine, dalla fronte alta e dai biondi capelli ondati su le tempie e sopra le orecchie. Essa porta una veste di color giallognolo fosco e, sopra, un ampio manto celeste foderato di rosso e fermato sul petto da un nastro giallo in mezzo al quale è una gemma turchina. L'arcangelo Gabriele è in tutto poco piacente e ha brutta addirittura la destra, levata a un gesto con cui accompagna il messaggio. I biondi e lunghi capelli svolazzano all'indietro come mossi da un soffio di vento. Indossa una sottoveste paglierina con maniche larghe e molto panneggiate, che lascian vedere le braccia cinte da un'armilla di pietre preziose. Sopra ha una tunica d'un giallo scuro e sopra ad essa uno scapolare rosso foderato di verde. Le ali aperte sono policrome e ornate anche di dorature; le gambe nude e i piedi calzati con coturni gialli, o già messi a oro. Porta poi, come allora usavano anche gli uomini, una collana di perle a due file con un fermaglio di oro tempestato di gemme e d'un rubino nel centro. In basso si leggono i nomi del console e dei priori di Sanseverino che gli commisero questa tavola per un fiorino e mezzo (v. libro cit., c. 224 a t.), il che vuol dire che il pittore la fece o per gratitudine di favori ottenuti o per speranza di ottenerne. Allora fu collocata sopra la porta della Cappella del Palazzo Consolare al Castello; poi, nel 1805, sulla facciata del Palazzo perchè ogni sera alle ventiquattro fosse esposta al pubblico fra due torchi accesi e al suono della campana del Comune e delle trombe dei donzelli. Ma per quanto nel resto della giornata fosse difesa dagli sportelli che allora vi furono aggiunti, ebbe molto a soffrire, e nel 1857 fu portata dentro la Cappella del Palazzo. Ora si conserva nella Pinacoteca comunale (sala I, n. 6). A tergo v'è una scritta in cui si ricorda che fu restaurata nel luglio del 1805 dal sanseverinate Lucio Tognaci e di nuovo nel 1852 da Francesco Monachesi di Macerata.

Gli affari del povero pittore, al solito, non dovevano andar bene davvero, se nel ruolo della « tassa del fumo » (il nostro fuocatico) pel 1519 lo troviamo registrato fra quelli che pagavano il minimo: quattro fiorini (Lib. degli Ordini superiori, del febbr. 1519, pag. 59); nè i documenti di quell'anno ci ricordano di lui lavori che potessero procurargli discreti guadagni. Sappiamo che dipinse pel Comune, insieme con Anton Giacomo Acciaccaferri, alcune armi e i baculi per la venuta del Legato (Atti consiliari del luglio - agosto 1519, c. 16 a t.), e poche altre cose ci avviene di trovare per Sanseverino che rechino i segni dell'arte sua. Nella prima sala della Pinacoteca vi sono due tele non grandi (provenienti dalla chiesa di S. Maria delle Grazie), che rappresentano la Deposizione. Quella notata col n. 7 è in cattivo stato e nella sua foschezza fa cattiva impressione. Il corpo di Cristo è male atteggiato e mal disegnato: solo la testa è discretamente piegata ed espressiva. Brutta e senza espressione la figura della Madonna; brutte e poco espressive quelle delle Marie; brutti tutt'e tre gli angeli: uno par che si graffi o si prema le gote dalla disperazione; un altro, dal lato opposto, è atteggiato quasi nello stesso modo, ma con più espressione di pianto; il terzo si vorrebbe stracciare i capelli, ma si contenta di afferrarne due lunghe ciocche con le due mani e di tirarsele in avanti. Dispiace meno, quantunque tutt'altro che bella, la figura di s. Giuseppe d'Arimatea (o di Nicodemo) a mani giunte in atto d'affettuosa adorazione. Credo che non sia opera di Bernardino; ma probabilmente della sua bottega: verrebbe quasi voglia di pensare o al detto Acciaccaferri, o ai mediocrissimi figli di Lorenzo d'Alessandro, o a Giacomo di Benedetto, o a Marino Samminucci, pur sanseverinati e della sua scuola. L'altra tela, contrassegnata col n. 8, sebbene raschiata e tutta riverniciata, mostra ancora qualche pregio. Il Cristo è grossolano e brutto; ma certo non manca di espressione. Le quattro teste — del Cristo e delle Marie — stan tutte allineate: sporgono appena un po' sulle altre quella della Madonna e quella a destra, con la faccia levata al cielo nello stesso atteggiamento forzato, scorretto, spiacevole che si vede nell'altra tela. E nell'una e nell'altra tela nessuna grazia; ma in questa è assai più visibile l'influenza crivellesca, che non deve far escludere anzi serve di più a far ammettere la mano del nostro pittore, che è, se ben si osservi, visibile in molte cose.

Non dovè mancare a Bernardino qualche commissione in altre piccole città delle Marche. Non è vero che ci sia, come vorrebbe un critico straniero, la sua firma in un affresco, assai deperito, d'una edicola presso a un molino ad Albacina. Il detto critico non lesse bene; perchè c'è invece la firma di Orlando o Orlandino Merlini da Perugia, contemporaneo, ma più anziano, del Nostro. Un'opera sua invece è facilmente riconoscibile nel Museo Piersanti di Matelica, sebbene non vi si scorga più nulla dei caratteri di Ludovico d'Angelo, poco di Fiorenzo, nulla o quasi de' Sanseverinati, ma qualcosa, si direbbe, degli antichi senesi che allora veramente non esercitavano più nessuna influenza sulla pittura umbra. È una piccola tavola archiacuta, a fondo d'oro, che figura l'In-

coronazione della Madonna e, contemporaneamente, la Trinità, perchè in alto c'è l'Eterno benedicente, col globo nella sinistra, e sotto a lui la simbolica colomba. L'artista ha dipinto sul fondo già dorato, che traspare qua e là in più luoghi dove il colore è caduto, specialmente nella tunica del Cristo, in basso. Soavi e raccolte l'espressioni di Gesù e della Madonna: questa con l'ampia fronte luminosa e con le palpebre abbassate; quello col viso assai modellato e gli occhi melanconici. L'Eterno è figurato in età ancor vegeta. Tutte le figure sono alte e in genere di poco rilievo. Dei due serafini, dalle ali azzurre, che si vedono tra la Madonna e Gesù, uno è assai brutto; l'altro grazioso. Il colorito è monotono, smorto, senza trasparenza; ma v'è una grande accuratezza d'esecuzione, specie nelle barbe e nei capelli a ricciolini, a treccette, a ciocchettine svolazzanti, simmetriche, con sottili lumeggiature. Nell'insieme il quadretto, sebbene mediocre, si presenta simpatico, quieto, soave, intimo, d'una intimità quasi affettuosamente familiare.

Frattanto parrebbe che i guadagni del pittore fossero stati sempre scarsi; perchè nel 1521 parecchi sanseverinati presentarono un'istanza al Consiglio Credenziale affine di ottenergli un sussidio pel fitto d'una bottega. La qual supplica ebbe quarantasei voti favorevoli contro quattordici contrari (Libro dei Consigli, an. 1521, pag. 301); ma sembra che poi la cosa non avesse più seguito; poichè dopo d'allora non s'incontra più nessuna notizia che si riferisca al nostro B. Qualcuno ha perciò supposto che egli avesse avuto paura della peste, che in fatti scoppiò alla fine di quell'anno. Che tornasse a Perugia, lo dimostrano parecchi quadri che vi dipinse dopo quell'anno e che sono, senza dubbio, tra i suoi migliori.

***

Quando tornò in patria, era dunque un uomo e un artista fatto, e dovè forse sentire una certa compiacenza di portare fra tanti valenti e celebrati maestri qualche nota sua propria e alcuni caratteri che, non essendo nelle tradizioni della Scuola perugina, dovevano far impressione ai suoi concittadini. Egli serbò sempre, anche nelle opere più tarde, alcuni caratteri spiccatamente arcaici che gli venivano in parte da tendenze etniche, in parte dal suo primo maestro, che dovè essere, come s'è già detto, Ludovico di Angelo, allievo e aiuto, probabilmente, di Fiorenzo di Lorenzo, e in parte dagli altri artisti a cui più volse gli occhi, come i suoi umbri e, più, nelle Marche i Crivelli. Onde contorna con forte segno nero, nitido e sicuro, tutte le sue figure, che, com'altri ha notato, producono l'impressione quasi d'un lavoro di tarsia, tanto più che anche le tinte hanno certe volte qualcosa di legnoso, e serba sempre una certa durezza di ombre e rigidezza di contorni nelle mezzetinte e nelle lumeggiature. In certe Madonne, che forse erano riproduzione d'immagini anteriori consacrate dalla devozione e volute dai committenti, tira la veste, come in quelle d'Allegretto Nuzi e di Francescuccio Ghissi, a guisa di parato, senza panneggi, o, se panneggi vi sono, gli ampi fiorami, per lo più dorati, del drappo non seguono, come anche nei dipinti di Matteo da Gualdo, il movimento e le insenature di questo, ma restan tutti distesi, tutti simmetrici e paiono eseguiti con un cartone traforato. Dà una sua particolar forma ai troni, nei cui lati qualche volta fa pendere due non ricche cortine, mentre invece adorna accuratamente i gradini con fregiature e grottesche del gusto classicheggiante propagato in Italia dallo Squarcione. Di rado usa e sviluppa i fondi di paese. Predilige, come il Crivelli e come al suo tempo li prediligeva ancora il Pintoricchio, gli ornamenti a rilievo, di stucco dorato. Tiene dagli umbri e dai Crivelli una minuziosa diligenza negli accessori; dai Crivelli prende inoltre il gusto delle ricche vesti di broccato e, come già prima di lui l'Alunno, i festoncini di fiori e di frutti nell'alto dei troni, e sul gradino, o innanzi ad esso, quasi segno distintintivo, che aveva già preso da loro anche Lorenzo II, una mela con la sua foglia sul picciuolo. Fa le barbe e i capelli a cirri, a bioccoli, a trecciole, a ciocchettine svolazzanti, a listoline ondate, stilizzate, uguali, simmetriche, con sottili lumeggiature, con minuziosità quasi calligrafica. Fa per lo più le nubi di strane forme, materiali, senza trasparenza; e vistosamente policrome e di forma molto riconoscibile le ali dei cherubini. Ama molto, come il Boccati, gli angeli musicanti, a cui però non sa dare nè le ingenue mosse nè l'anima che dava loro il Camerinese. Mentre, come ho detto, distende le vesti di alcune Madonne, panneggia molto, anzi troppo, e a volte non bene, le altre figure, e ripiega in fuori i manti e i piviali per mettere in mostra il soppanno, come usavano i Salimbeni, e a molti vestimenti, per non dire a parecchie figure, dà, ne' toni e nelle pieghe, qualcosa come di metallico. Mette spesso, o in mano al putto o in un gradino del trono, un cardellino, che non è, come altri ha creduto, quasi un suo contrassegno, perchè se ne potrebbero citare una infinità di esempi di pittori medievali e di contemporanei a lui, che però più specialmente dovè imitarlo dal Boccati e da Raffaello. Pregio suo forse principale, e in alcune delle ultime opere veramente notevole, e derivato forse soprattutto da Fiorenzo di Lorenzo, è la diligenza e la forza del disegno. Modella abbastanza; ma le carni sono spesso, come quelle di Fiorenzo,

d'un bianchiccio gessino e paiono quasi imbiaccate. Fa, come i suoi umbri, le sopracciglia molto sottili e arcuate; fa male i nasi, piuttosto lunghi, diritti, con pinne basse e sporgenti quasi a forma d'uncinetti, come, a imitazione dei pittori medievali, le disegnava Ludovico d'Angelo; fa le bocche piuttosto piccole e per lo più serrate, e, se di scorcio, le piega quasi sempre dalla parte più in vista, forse per dar più rilievo alla faccia, in modo che spesso l'altro angolo delle labbra resta quasi in riga col setto del naso. Fa le mani nocchierute, nervose, mosse; spesso piccole nelle figure grandi, quasi sempre grossolane nelle piccole. Riproduce volentieri certe mode del tempo, come i guanti con la pallina metallica che ne fa pendere il lembo, spesso rovesciato, sotto al polso, e le scarpette scollate, tutte aperte dinanzi e allacciate con uno o due nastrini, e dalla punta sagomata quasi come la parte superiore d'un cuore.

*
* *

Le opere che eseguì, a quanto pare, dopo il suo ritorno, in Perugia ora son tutte raccolte nella Pinacoteca Vannucci, dove è dedicata a lui una piccola sala, la X. Essendo perciò molto note a tutti gli amatori e studiosi dell'arte, non m'indugerò a descriverle nei loro minuti particolari.

Sono tutte adespote: il che vuol dire che egli, per quanto finora si sappia, firmò solo quella, certo giovanile, della Bastia presso Fabriano e quella del Duomo di Sanseverino, forse per dar modo di firmarsi anche al suo possibile collaboratore, l'Acciaccaferri, suo allievo; ma non firmò mai le sue migliori. Queste di Perugia tuttavia, rivendicategli or è più di mezzo secolo dal pittore Silvestro Valeri, sono molto riconoscibili perchè vi si vedono ben assimilate e ben fuse le caratteristiche dei Sanseverinati e, più, dei Crivelli, con qualche reminiscenza raffaellesca.

La pala n. 1, già appartenente alla sagrestia della chiesa di S. Antonio Abate, figura la Madonna in trono col putto tra i ss. Andrea apostolo e Giuliano. Pare che sotto l'effigie di quest'ultimo, di bella statura, di corta barba fulvigna e molto riccia, di naso piuttosto lungo e lievemente aquilino, d'ampia fronte, di chiari occhi a mandorla e di bocca serrata ma non dura, sia ritratto Giampaolo Baglioni. Non so che di lui esistano ritratti contemporanei, autentici, da potersi mettere a raffronto con questo. Sanno tutti invece che Giampaolo fu fatto decapitare, a tradimento, da Leone X l'11 giugno del 1520, quando ancora il nostro Bernardino non era tornato a stabilirsi in Perugia dopo la sua lunga dimora a Sanseverino; quando cioè non lo vedeva più, forse, da oltre vent'anni. G. B. Vermiglioli, eruditissimo di cose perugine, aveva affacciato l'ipotesi che Giampaolo fosse raffigurato in un cavaliere accompagnato da

Fot. Alinari.

un falconiere pure a cavallo e da uno scudiero che ha sulla targa lo stemma dei Baglioni, nel gruppo di cavalieri che scendono di lontano nell'Adorazione dei pastori, del Pintoricchio, a S. Maria Maggiore di Spello. Ora, tra le due figure non c'è proprio la più lontana rassomiglianza; ma sembra che neppure il V. conoscesse ritratti autentici del Baglioni, dal modo, assai dubitativo, ond'espone la sua ipotesi, forse suggeritagli solo dal fatto che Giampaolo era allora (1501) nel pieno splendore della sua gloria. Taluno il raffronto vorrebbe cercarlo in un quadro, noto agli studiosi, che è sull'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Tor d'Andrea tra la Bastia e Assisi. V'è figurata la Presentazione al tempio, e, secondo fa-la tradizione, vi sarebbero alcuni ritratti della miglia Baglioni. Ma, per quanto si possa giudicare attraverso i restauri ond'è stato deturpato, la figura nel mezzo del gruppo a destra non rassomiglia, se non un po' nel color della barba, a quella di s. Giuliano. Diversi alcuni lineamenti caratteristici; diversa assai l'espressione; diversa certamente l'età, più inoltrata nella figura del quadro di Tor d'Andrea; che invece, o si attribuisca al Pintoricchio o si voglia piuttosto di Antonio da Viterbo, non può essere, non che posteriore di parecchi anni,

neppur contemporaneo a questo di Bernardino. Ma è certo che il suo s. Giuliano corrisponde più alla descrizione, del resto troppo generica, che di Giampaolo ci ha lasciato un cronista contemporaneo, Girolamo di Frolliere, il quale ci dice che « fu di bellissimo e grazioso aspetto, benigno e piacevole » e che « fu ancora molto inclinato ad amar donne, da le quali fu sommamente amato per il delicato e signorile aspetto ».

Il quadro n. 2 raffigura la Sacra Famiglia con s. Rocco e s. Sebastiano; — il quadro n. 3 la Madonna col putto e il piccolo Battista che gli offre una corona di fiori, tra i ss. Benedetto e Francesco; — il quadretto n. 5, s. Francesco e s. Chiara sur un fondo di broccato.

La pala n. 6, già sul secondo altare nella parete destra della chiesa di S. Caterina, figura lo Sposalizio di essa santa e non ricorda affatto quello dei Salimbeni nella Pinacoteca di Sanseverino (Sala I, n. 4). In mezzo, fra una gloria di cherubini e di angeli che suonano o spargono fiori, è la Madonna seduta in un alto trono, con sulle ginocchia il bambino in atto d'inanellare la santa, che è alla sua destra. Presso a lei s. Pietro; dal lato opposto, s. Maria Maddalena e s. Benedetto; in alto la mistica colomba; dinanzi al gradino del trono il piccolo Battista che congiunge le mani in atto devoto. Questo dipinto, che può annoverarsi fra i migliori del

Fot. Alinari. N. 3.

nostro Bernardino, è ammirevole per la fermezza del disegno e per l'esecuzione accuratissima. Migliore di tutte la figura della Maddalena, la quale mi dà motivo a toccare d'una

Fot. Alinari N. 6.

questioncella che pur merita di non essere trascurata.

È nota a tutti la Madonna detta di S. Antonio perchè dipinta da Raffaello, tra il 1506 e il 1507, per le suore del Monastero di S. Antonio da Padova in Perugia. Nel secolo scorso era chiamata, dal suo prezzo di stima, la Madonna del milione; ma ora potrebb'esser chiamata la Madonna dei due milioni, perchè comprata, a tal prezzo, dal miliardario americano Pierpont Morgan, che l'ha resa perciò anche più celebre tra quelli che stimano tutte le cose più dal loro prezzo che dal loro pregio. Un amatore d'arte, il francese Paliard, studiando la detta Madonna, credeva di vederci caratteri troppo arcaici per un'opera del grande allievo del Perugino, e supponeva perciò che Raffaello l'avesse dovuta far così, forzatamente, per desiderio delle religiose che gliel'avevano allogata. Immaginava che le monache avessero dovuto o voluto sostituir questa a un'immagine anteriore, tenuta in grande venerazione, e che desiderassero accrescere il pregio della riproduzione con l'aggiunta di santi e sante a loro scelta. La quale ipotesi del Paliard si raffermò e determinò meglio quando egli vide la prima volta, nella Pinacoteca di Perugia, questa pala di Bernardino. Ecco, per lui, spiegato il mistero! Raffaello avrebbe copiata una parte notevole

di detta pala, cioè la Madonna, il putto, il piccolo Battista e la disposizione de' due santi nel primo piano. Questo non è vero; ma tuttavia l'opinione del Paliard, strano a dirsi, sembra che piacesse anche al Müntz; sebbene di troppe cose avrebbe bisogno per reggersi, cominciando da questa, che il quadro di Bernardino fosse davvero anteriore a quello di Raffaello. Ma dal 1498 al 1522 non si ha finora nessuna notizia che Bernardino dimorasse o ritornasse anche per poco a Perugia; nè so se alcuna luce in proposito possano dare i documenti sugli artisti dell'Umbria, raccolti da Adamo Rossi ed ora di proprietà dell'Istituto germanico per la Storia dell'Arte, in Firenze, il quale, come ho dovuto notare in altra occasione, promette di pubblicarli, ma non permette di consultarli. Io da diligenti osservazioni stilistiche sono tratto a credere che la detta pala sia posteriore di parecchi anni alla tavola di Raffaello. Basta poi, secondo me, un'osservazione a togliere qualunque dubbio in proposito. Il Paliard e il Müntz non si sono accorti, pare, che anche la figura della Maddalena trova riscontro, e ben più visibile, in un'altra del Sanzio: quella che tutti ricorderanno nel quadro della s. Cecilia, nella Pinacoteca di Bologna. Nè il Paliard nè il Müntz avrebbero ammesso che Raffaello accattasse gli esemplari delle sue divine figure in quelle del povero Bernardino non per uno solo ma per due de' suoi quadri e tra i più celebrati. Era dunque Bernardino che imitava, com'è ben naturale, le opere di Raffaello. Il quadro di Bologna fu condotto verso il 1515: egli aveva dunque avuto tutto il tempo di vedere qualche disegno dei due quadri di Raffaello, poichè, specialmente pel secondo, non arrivo a supporre che egli, povero in canna, quale ci appare dai documenti, potesse permettersi il lusso di arrivare fino a Bologna, per quanto non sia lontanissima dalle Marche.

Il quadro n. 7 figura l'Incoronazione della Madonna. Qualcuno non lo crede suo, e certo è più fiacco degli altri; ma vi sono tutti i suoi caratteri; e basti notare il modo come son fatte le nubi e la gloria di serafini e di angeli, due de' quali, anche qui, in alto, spargono fiori, di cui han ricolmo il grembo, gli altri, in basso, suonano il violino e l'arpicordo.

A quest'ultimo periodo della sua vita devono appartenere anche due tele che sono nella chiesa di S. Antonio Abate alla Bastia presso Assisi e che finora sono state attribuite da alcuni ad Orazio Alfani, da altri a Dono Doni e da altri a suo figlio Lorenzo. In una è figurato il Salvatore risorto, tra due angeli e quattro serafini, e in basso due soldati messi a guardia del sepolcro. Nell'altra è figurata la Madonna della Misericordia a cui S. Antonio abate e s. Antonio da Padova raccomandano molti disciplinati; e in essa ai soliti caratteri arcaici del nostro pittore fa contrasto lo sviluppo moderno della iconografia; perchè mentre la Madonna della Misericordia nelle antiche figurazioni è sempre discesa pietosamente in terra fra i devoti, bisognosi del suo soccorso, qui è in gloria sulle nubi, fra quattro angeli, due de' quali, in alto, spargon fiori dai cesti e gli altri, in basso, con gigli in mano, le sostengono i lembi del manto.

Esaminate e analizzate così le opere del nostro pittore che sono rimaste nelle città in cui furono ordinate ed eseguite, e parecchie anche ne' luoghi stessi per cui furono fatte, ecco adesso una rapida rassegna delle altre che gli si attribuiscono o gli si possono attribuire nelle raccolte pubbliche e private, in Italia e fuori. A Roma, in casa Massarenti, una Madonna; nel Palazzo del Principe Colonna, Cristo fra i dottori e la Natività; a Milano, nella Pinacoteca di Brera, la Deposizione dalla croce, presenti la Madonna e le pie donne (proveniente dalla Raccolta di G. Morelli, n. 55); e bisogna aggiungere che nel Catalogo della vendita, fatta a Roma, della Collezione Newin, si trovano notate, come di Bernardino, due tavole in forma di tabernacolo, che non so dove siano andate a finire, una con lo Sposalizio di s. Caterina, presenti s. Agata e s. Damiano; l'altra coi ss. Sebastiano e Domenico che adorano in ginocchio l'emblema eucaristico. — Nel Museo di Altemburg, la Madonna col bambino, incoronata da due angeli, fra s. Francesco e s. Girolamo; in quello di Berlino un tondo con la Madonna tra due angeli; a Parigi, presso M. Foulke, la Madonna del Soccorso e al Louvre (secondo il Catalogo del Villot) un Cristo in croce; a Richmond, presso sir F. Cook, la Visitazione e la Presentazione al tempio; a Londra, nella Dudley House, una tavola con la Madonna e il putto che ha in mano il solito cardellino legato ad un filo; presso il dott. J. P. Richter i ss. Lorenzo e Andrea e nella New Gallery due quadri finora ascritti alla scuola del Signorelli, ma segnalati dalla signora Jokelin Ffoulkes come opere di Bernardino, cioè la Madonna col putto tra due angeli e varî santi e il Primo martirio di s. Caterina, quando cioè dal prefetto romano fu fatta tuffare in un caldaia d'olio bollente.

Al nostro Bernardino si attribuisce pure una tela a tempera, con la Madonna e il putto tra due angeli, nel Monastero di S. Lucia a Foligno, e un trittico con la Madonna e santi, nella vetrina T, I-III del Museo Cristiano Vaticano in Roma, che, così com'è posto ora, mal si può osservare, e sul quale fa nascere qualche dubbio la stessa data 1497, anteriore alla sua prima opera certa. Non può esser sua la tavola attribuitagli nel pre-

sbiterio della chiesa dei francescani, nella Repubblica di San Marino. È un'ancona con in mezzo uno sportellino da ciborio, dipintavi la Pietà; sopra, la Veronica col sudario; ai lati, s. Francesco e s. Apollonia; nella lunetta, a sesto molto ribassato, l'Eterno; nella predella quattro santi e gruppi di frati, di monache e di devoti; dietro, un variato paesaggio. Di Bernardino avrebbe il modo di sagomar le fronti e di profilare e ombrare le mascelle, certi toni monotoni e certe tinte proprie delle sue opere giovanili; ma non trovo la dolcezza tutta umbra che altri ha veduto nello sguardo di s. Apollonia, la quale invece ha, come le altre figure, gli occhi gonfi, con le palpebre inferiori sproporzionatamente grosse, pesanti e ombrate e con le pupille forzatamente rivolte da un lato e che non si sa dove guardino. Certi monti, in forma d'enormi funghi, e altri caratteri sono perfino insoliti nell'arte umbra; in modo che, tutto considerato, credo si tratti d'un grossolano artista locale della fine del sec. XV, un po' sotto l'influenza degli umbri. Meno che mai può attribuirsi a Bernardino la tavola centinata del Municipio di Acquapendente, con la Madonna in ginocchio a mani giunte dinanzi al putto che ha in mano un cardellino e par che scherzi col piccolo Battista; dietro, l'asino e il bue; in fondo un bel paesaggio con piccole figure in lontananza; in alto la stella e l'angelo che guidarono i pastori al presepio: un che di mezzo, come si vede, tra la figurazione del natale e della sacra famiglia. L'insieme del quadro è piacevole; buona la composizione; soave l'espressione: del Nostro v'è appena qualche carattere; ma soprattutto vi si avverte un certo studio d'imitare il Pintoricchio, e credo che non si vada lontani dal vero supponendolo d'un artista umbro ma certamente sotto l'influenza toscana.

E tanto basti dire del nostro Bernardino di Mariotto; da tutti per lunghissimo tempo ignorato; da moltissimi, in seguito, trascurato; da nessuno finora studiato in tutta la sua varia operosità, e quasi da nessuno apprezzato per quel che pure, sotto certi aspetti, egli vale, tanto che lo stesso Burckhardt, che pure lo distingue tra gli altri minori artisti dell'Umbria, si contenta di qualificarlo, del resto non senza acuzie, come « uno strano uccello notturno ».

GIULIO URBINI.

## BIBLIOGRAFIA.


COLUCCI GIUSEPPE, *Delle antichità picene*, Fermo, dai torchi dell'autore, 1792, tomo XVII, p. 52.

SERVANZI COLLIO SEVERINO, *Descrizione di un dipinto in tavola di Bernardino da Perugia, diverso dal Pintoricchio, che si vede nel palazzo municipale di Sanseverino*: nell' « Album » di Roma, 1854, anno XXI, distr. 45.

CROWE J. A. and CAVALCASELLE G. B., *A new History of Painting in Italy*, London, John Murray, 1866, vol. III, pp. 256, 299, 301.

GUARDABASSI MARIANO, *Indice-guida dei monumenti... dell'Umbria*, Perugia, Boncompagni e C., 1871, pp. 172, 216-220.

PALIARD M. le commandant, *Le Raphaël d'un million*: in « Gazette des beaux Arts », dixneuvième année, deuxième période, tome seizième, pp. 260-64.

ROSSI ADAMO, *M. Lorenzo di M. Alessandro, pittore severinate* (Estr. dal « Giornale d'Erudizione artistica »), Perugia, Boncompagni, 1876, p. 14.

MÜNTZ EUGÈNE, *Raphaël et Michel-Ange par M. A. Springer*: in « Gazette des beaux Arts », XX (1879), p. 179.

FRIZZONI GUSTAVO, *L'arte dell'Umbria rappresentata nella nuova Pinacoteca comunale di Perugia*: in « Archivio storico italiano », quarta serie, tomo V, Firenze, pr. G. P. Vieusseux, 1880, pp. 452-3.

ALEANDRI VITTORIO EMANUELE, *Bernardino di Mariotto da Perugia, pittore del sec. XVI e la sua dimora in Sanseverino dal 1502 al 1521*: in « Nuova Rivista Misena », Arcevia, an. IV (1891), pp. 163-4.

EISEMANN O., *Die Sammlung Habich mit einer Radirung*: in « Zeitschrift für bildende Kunst », Neue Folge, dritter Jahrgang (1892), p. 137.

RICHTER JEAN PAUL, *Die Winterausstellungen der Royal Academy*: in « Zeitschr. f. bild. Kunst », Neue Folge, fünfter Jahrgang (1892), p. 146.

BERENSON BERNARD, *The Central Italian Painters of the Renaissance*, London-New Yorck, Putman's Sons, 1897, pp. 152-3.

ALEANDRI VITTORIO EMANUELE, *Gli oggetti d'arte esistenti nella civica Pinacoteca di Sanseverino-Marche*: in « Arte e Storia », Firenze, 1896, an. XV, n. 13, pp. 99-100.

— *La Pinacoteca civica di Sanseverino-Marche*: estr. da « Le Gallerie nazionali italiane », vol. III, Roma, a cura del Ministero dell'Istruz. pubbl., 1897.

— *Nuova Guida storica ed artistica di Sanseverino Marche*, ivi, tipogr. di Franc. Taddei, 1898, passim.

SYMONDS MARGARET e DUFF GORDON LINA, *Perugia, la sua storia e i suoi monumenti*. Prima traduzione italiana, corredata di nuove note ed aggiunte, Perugia, G. Donnini, 1901, pp. 227-29.

RICCI CORRADO, *La Repubblica di S. Marino*, Bergamo, Istituto ital. d'arti grafiche, 1903, p. 46.

JOCELYN FFOULKES COSTANZA, *Le Esposizioni d'arte italiana a Londra*: in « Archivio storico dell'Arte », Roma, Danesi, an. VII (1894), p. 174-5.

LUPATTELLI ANGELO, *Storia della pittura in Perugia*, Foligno, Campitelli, 1895, pp. 27-28.

BERNARDINI GIORGIO, *Le Gallerie comunali dell'Umbria*, Roma, tipogr. Cecchini, 1906, pp. 51, 76, 79.

MASON PERKINS F., *Note sull'Esposizione d'arte marchigiana a Macerata*: in « Rassegna d'Arte », Milano, an. VI (1906), n. 4, p. 53.

[MASON PERKINS Fr.] *Galleria Sangiorgi. Catalogo della vendita della collezione del fu rev. dott. Roberto Nevin* ecc., Roma, tip. dell'Unione coop. editrice, 1907, p. 15, nn. 50 e 51.

[URBINI GIULIO] *Catalogo della Mostra d'antica Arte umbra*, terza edizione, Perugia, V. Bartelli, 1907, pp. 52, 68-72, 112.

ANSELMI ANSELMO, *Opere d'arte umbra*: in « Arte e Storia », Firenze, annno XXVI (1907), nn. 1-2, p. 6.

# Le Laudi di fra Jacopone
## cantate nel Portogallo e nella Spagna

Le più belle tra le lettere di amore non sono quelle scritte in versi: e c'è amore vivo di pie anime verso gli spiriti infiniti che non ha bisogno di tutto l'aiuto che dà l'arte: se anche si abbellisce di ritmi e di rime, non gli vengono dalle scuole severe della poetica. Un'anima si rivela, un'altra la cerca la trova la intende, e se ne riscalda; così che l'opera viene compita, in grado vario di altezza, di ampiezza, di profondità, per ogni nuovo lettore, da due poeti. Chi s'accosti per la prima volta, o con addoppiato piacere ritorni, ai Cantici di un fraticello, grande nelle sue umiltà di uomo e di cantore, subito se ne avvede.

Ma sentire, coll'orecchio e coll'intelletto, l'innesto delle idee e delle immagini, e l'avvivarsele ripensando, non basta: le sillabe della parola umana vogliono sposarsi a quelle dell'umana armonia, e, davanti agli occhi, alle note le lettere: ma i versettini di fra Jacopo Benedetti, costretti per la violenza del tempo al divorzio, infiaccano, sono mezzi spenti. Chi tentò o chi tentasse rifare le nozze, ha rito nuovo: chi, inventando, vuole imitare l'antico, nella sua pienezza non lo coglie più.

E dove s'alzavano al cielo quei cantici? dove, freschi di giovanezza, nel trecento? dove, per le terre d'Italia? dove mai, se fortuna li guidava, fra straniere nazioni? Gli esperti nelle storie di trasmigrazione poetica potranno seguire i passi e le volate: che frequenti fossero non credo: e mi contenterò di accennare ad un solo viaggio, tra lontani fratelli di sangue; prendendomi a sicura guida, come dirò, uno spagnolo.

C'era a Siena un frate, Tommaso Succi (1), e presso a lui visse per trent'anni, discepolo amoroso, fervido di pietà, un padre Vasco (2), calato in Italia giovinetto dal suo Portogallo. Siamo nel trecento: e correvano anche a Siena le pensose immaginazioni dell'umbro poeta, ora guardante al cielo, con desiderio ansioso, ora alla terra, ed a Roma, signora della fede di lui, con zelo di acre censore. Il Vasco, alla fiammata della lirica sacra, s'accende: o senta o legga quegli inni, li dica o li canti: così che, tornato in patria, nel convento di Penalonga (1), che egli aiuta a fondare, vi insegna e diffonde le canzoni italiane, nella lingua che diede loro la vita, via via sciupandole e lasciandole sciupare, come avviene ad ogni parola che, uscita di casa sua, vada peregrinando nel mondo. Più tardi il Vasco (2) trapassa nelle provincie vicine, nelle spagnole, e lo troviamo in un chiostro presso a Córdova, a Valparaiso dove rinasce il Salterio della Buona Novella, l'innario dell'Umbria, istigando le menti, e nutrendo gli affetti, nella comunanza delle sue infantili figliuole che la grande madre latina vedeva intente a muovere ciascuna di suo, a provare le vigorie dello spirito nuovo che dentro a tutte s'infonde.

Chi ci serbò memoria di questo piamente festoso agitarsi nelle fraterie del secolo decimoquarto? Celebrato nome è nella Spagna, e tra gli eruditi di fuori, quello di fra José da Sigüenza (3): molto raro il suo libro: e sta facendo opera di buono e prudente cittadino il sig. Giovanni Caterino (4) García che ci ridà la *Historia de la Orden de san Jerónimo*, uscita una sola volta nel mondo, nel 1600. Egli ce la dà in una Raccolta di opere spagnole molto degna delle cure che vi prendono attorno eruditi pieni di valore e di generoso affetto per la grande nazione: una Raccolta che fruttuosamente gareggia con quella più antica, del Rivadeneyra (5).

---

(1) *Fray Thomas Sucho*, come scrive il Sigüenza (pag. 6). Egli aggiunge che lo chiamava *Succio* S. Antonio Da Firenze nella sua storia.

Questo stesso Padre Da Firenze raccontava che il Senese scrisse profezie in verso, e in particolare sulla distruzione di alcune terre in Italia (Sigüenza, pag. 7).

*Sozzo* e *Sozzino* sono nomi frequenti nelle vecchie famiglie di Siena; onde il casato dei Sozzini.

Un frate Tommaso senese, ma domenicano, e figlio di Coluccio, morto nel 1364, non può essere il nostro francescano.

Se avessimo tradizione in iscritto, e non già quella di uno scolare che non può ignorare il nome del maestro, si potrebbe pensare che *Coluccio* diventi *Çolucio* nella Spagna: e di qui la confusione; ma sognare è inutile.

Sul domenicano, *stimato il più acuto disputatore dei suoi tempi*, si vegga l'Ugurgieri (*Pompe Senesi*, Pistoia, 1609, I, 339).

(2) Vasco è il casato. Non ci confondano le parole del Sigüenza (pag. 6), essere egli stato *natural de Espanna, Portugues de nacion*. Cf. pag. 6.

(1) « Entendida la fundacion de la orden de san Geronimo en Castilla, procuro otro tanto para Portogal, y lo alcanço, y fundo la casa de Penalonga y otra que llaman de Omato » (Sigüenza, pag. 186). Su questo convento si vegga anche alla pag. 96. Fu fondato nel 1389 (pag. 99).

(2) Fatti molti ragguagli, conchiuderebbe il Sigüenza (pag. 9) che il p. Vasco visse cento e dieci anni: o almeno cento e otto (pag. 198). Il Vescovo di Córdova, don Fernando, avrebbe voluto canonizzarlo (pag. 198): ma la morte gli tolse di compiere il pio desiderio: è un santificarlo davvero la bella lode che l'eloquente storico gli dà. Sarebbe vissuto dal 1366 al 1415!

(3) Quale ne sia il casato nessuno sa. Fra Giuseppe, nato a Sigüenza, secondo i calcoli più giusti, nel 1544, morì nel 1606. Nel 1595 diede in luce la *Vida de San Jerónimo*, nel 1600 la *segunda parte*, che è appunto quella *Historia de la Orden de San Jerónimo*, ristampata adesso dal García. Ma per ora non abbiamo che il primo volume.

(4) *D. Juan Catalina García*. Dicendo Caterino, e non Caterina, seguo l'uso nostro, serbando il nome che avevano il Dávila e lo Zeno. Molti buoni critici vorrebbero che non solo il casato, ma tutto quello che distingue l'uno dall'altro nelle famiglie, vivesse nella lingua delle varie nazioni. E i poveri re, i poveri imperatori, non avrebbero gli stessi diritti? non sarà permesso di dire Luigi decimoquarto o decimosettimo? non Pietro il Grande, o Federico il Grande?

(5) Il libro del Sigüenza fa parte della *Nueva Biblioteca de Autores Espannoles bajo la dirección de M. Menéndez y Pelayo*, Madrid, *Bailly Baillière é Hijos*. È un direttore che sa trascegliere i libri e gli uomini, che sa guidare, e che dà il più bello degli esempi. Egli stampò già due volumi per le *Orígenes de la novela*: altri suoi

Del p. Vasco dice il Sigüenza a questo modo: « Egli aveva imparate in Italia canzoni che i santi « chiamano *giaculatorie*, perchè sono quasi frecce « amorose scagliate dalle anime per ferire il petto « divino e piegarlo a guardarci con volto di clemenza: « erano dette, fra gli eremiti d'Italia, le *Laudi di* « *Jacopo*; essendo esse composte da un grande « servo di Dio che aveva quel nome. Le dava il p. « Vasco ai suoi figliuoli in iscritto, pregandoli ad « impararle a mente, ed a recitarle molte volte, per « avere sempre lingua e memoria occupate nelle « lodi divine. Fino ad oggi si conservano in quel « convento [di Valparaiso], e le hanno in mano quei « religiosi in memoria del santo padre fra Vasco: « e perchè egli diceva come di molto lo commoves- « sero, benchè da ogni occasione ridestati si sentano « i santi..... Ebbi la voglia di vedere queste Laudi, « o Inni, di Jacopo, pensando che una cosa tanto « stimata da uomo così spirituale doveva essere cosa « buona. Andai al nostro convento di Córdova, e in « un volume trovai scritte le Laudi, che sono ot- « tanta e più. Scrittura e carta mostrano antichità « di oltre a duecento anni: la poesia è italiana, la « lingua mal limata e corrotta con vocaboli porto- « ghesi (1): ne sono ammirabili i sensi ed i pen- « sieri, a mostrare l'alto sentimento che aveva di « Dio e dei misteri di nostra Fede l'autore che le « compose. Perchè poi si vegga che è proprio così, « ne darò per mostra due o tre ».

In iscritto dava il Vasco le canzoni ai suoi fratelli: e non è da credere in loro tanta forza di memoria, e tanto ardore di volontà, da tenerle intatte e in gran numero: troppo avrebbero imitato le prodezze dei brammanini nell'India, zelanti a serbare nel cervello la parola dei loro maestri. Di copia in copia il testo si corrompe: e non sappiamo dire quale fosse il primo originale. Versi umbri, imparati in Toscana, portati da un forestiere tra i forestieri, perdono corpo e colore. Ne viene che lezione o buona o bella che discordasse dalla testimonianza dei codici nostrani avrebbe, presso ai critici prudenti, poca autorità. Bensì potremmo dire che un editore voglioso di dare tutto di tutti, e intento, come usa, a rallegrare i curiosi, avrebbe a tener conto anche del manoscritto di Córdova. Per ora di tanta ricchezza non c'è bisogno: ed io mi contento di mettere in mostra quel poco che ci donano le storie del Sigüenza, e anzi meno del poco. Bensì avvertiremo come la scelta fatta dal Vasco dimostri che cosa, ai tempi di lui, fuori dall'Umbria, ma in Italia, si credette veramente fattura di fra Jacopo: e, quando il codice esista e si trovi, gioverà registrare almeno di ogni cantico i primi versi. Dei due offertici dallo storico ecco il primo, al quale non posso mettere a riscontro che il rimaneggiamento del Tresatti, di un frate che non volle fare da vecchio poeta umbro, ma da più recente grammatico toscano (1):

> O bon Iesu, poi che me ai enamorato?
> del vltimo stato me dona certanza.
> Certanza me dona del vltimo stato,
> ch'io non pereza per tal demorare:
> o bon Iesu tu che sei luce pura,
> en tercia persona me fa transformare:
> e fame stare en perfecta onione
> con quanto d'amore sentir alegranza,
> del vltimo stato me dona certanza [pag. 198]

Presso al Tresatti:

> O buon Iesu poi che m'hai 'nnamorato,
> dell'vltimo stato mi dona certanza.
> Dell'vltimo stato certanza mi dona;
> che io non perisca per tal dimorare.
> O Iesu Christo ne la terza persona
> tu, che se' luce pura, mi fa trasformare;
> et con ciascuno stare
> in sì perfetto amore,
> che il core ne ridonde giubilanza.

Il Tresatti ha undici strofe: solo nove il Sigüenza, saltate via la seconda e la ottava. Il Sigüenza poi fa d'ogni strofa la chiosa, brevemente: ed ecco come:

« Nella prima stanza, o *copla*, domanda al Si- « gnore fermezza in questo stato perfetto, perchè il « tardare nella terrena dimora non gli faccia danno, « e dice tosto: *Buon Gesù, tu che sei pura luce* « *fammi trasformare nell'amore della terza persona,* « che è quello detto già da san Paolo: CHARITAS DEI « DIFFUSA EST IN CORDIBUS NOSTRIS PER SPIRITUM « SANCTUM, QUI DATUS EST NOBIS [Rom. 5, 5], *per* « *farmi stare teco in perfetta unione teco, sentendo io* « *in così alto grado di amore un gaudio ineffabile.*

« Ciò che Cristo promise dicendo (2): ITERUM « [AUTEM] VIDEBO VOS ET GAUDEBIT COR VESTRUM ET « GAUDIUM VESTRUM NEMO TOLLET A VOBIS ».

Veniamo all'altro Cantico, che posso mettere a raffronto con qualche manoscritto; ma intanto continuo a ricorrere al Tresatti (3):

---

valorosi compagni ci diedero nuove commedie di *Tirso de Molina* ed è già avviata, per opera di R. MENÉNDEZ PIDAL, la edizione critica della *Primera Crónica General* (1906). Con quanto desiderio si aspetta il glossario, utile agli spagnoli, e a molti dei forestieri troppo necessario! Faccia presto, don Raimondo! che farà bene, sappiamo tutti.

(1) Per giudicare che cosa appartenga all'una o all'altra delle due lingue iberiche, bisogna vedere tutto il codice. Intanto si usi prudenza.

(1) Nulla tocco e tutto serbo, anche l'interrogativo. Nella edizione romana del 1588, questo cantico non c'è. Il TRESATTI (*Le poesie spirituali del B. Iacopone da Todi*, Venezia, Misserini, 1617) lo stampa alla pag. 696.

(2) I testi evangelici, che si veggono spesso in queste chiose, sono citati fidando nella memoria: p. es., nella strofa IV, il luogo dell'Apoc. XXI, 4 è scritto così: *Non erit amplius neque luctus, neque dolor, neque clamor*, e nella VIII così l'altro di S. Paolo [I. Cor. X, ii]. *Nos sumus, in quos fines saeculorum deuenerunt.*

(3) Alla pag. 555. In un eccellente librettino del mio amico prof. A. MOSCHETTI (*I codici marciani contenenti Laude di Iacopone da Todi*, Venezia, 1888) imparo che tre codici marciani (Cl. IX, 153; Cl. IX, 182; Cl. IX, 244) contengono questo cantico, e un altro amico, il dottore Frati, bibliotecario a S. Marco, gentilmente mi manda la schietta lezione dei tre libri.

Cancelliamo il rimando al cod. IX, 182 perchè la laude è un'altra (*Vita di Iesu Christo | specchio di veritate*): poi veniamo ai due manoscritti.

IX, 153 f. 61. *Uita di ihesu xpo specchio immaculato lo tuo perfecto stato Monstra la mia uiltade.*

*Guardai la dismisura uidici misurata humanita perfecta Considerai laltura comera di bassata monstrandosi dispecta. Et fecesi suggetta all humana natura non lasciando laltura vesti humanitade.*

| | |
|---|---|
| Vita de Iesu Christo, | Vita di Iesu Christo, |
| specchio immaculato, | specchio immaculato, |
| lo tuo perfeto stato, | il tuo perfetto stato |
| mostra la mia viltade. | mostra la mia viltade. |
| Guardai la dismesura, | Guardai la dismisura, |
| vi dixi smisurata, | vidici misurata |
| humanita perfeta, | vmanità perfetta. |
| considerai la altura | Considerai l'altura, |
| como era dibasata, | com' era dibassata, |
| mostrandose dispeta. | mostrandosi despetta, |
| fecisi subieta | et fecesi soggetta |
| a la humana natura, | ad umana natura, |
| non lassando la altura, | nè lassando l' altura |
| vesti humanitade | vestì vmanitade. |
| lo tuo perfeto stato: | |
| mostra lā mia viltade. [pag. 201] | |

Avverte il p. Sigüenza che non *trova senso nei primi tre versi, o che egli non sapesse leggerli, o che l'originale fosse scritto assai male.* Male di certo, e scuseremo il lettore. Il quale, chiosando, ci rimanda ad un altro luogo delle lettere Paoline [Philip. 2, 7] SED SEMET IPSUM EXINANIVIT FORMAM SERVI ACCIPIENS, IN SIMLIITUDINEM HOMINUM FACTUS, ET HABITU INVENTUS UT HOMO.

Il Sigüenza volle gareggiare, come ammiratore di sacra poesia, coi più vecchi claustrali e tradusse in endecasillabi sciolti uno dei Cantici, quello che incomincia *Troppo perde il tempo chi non t'ama*; ma non diede tutte le strofe, o che amasse di andare più lesto o che il codice cordovese ne mancasse (1). Sarebbe questa una prova che si scriveva solo ciò che i nuovi *cantori* rammentavano delle celebrate canzoni. Qui poi, facendo piacere a chi non ha e non può avere sotto gli occhi la rara stampa di Roma (1558), la seguo servilmente (2):

El tiempo pierde todo, quien no te ama,
sobre todo otro amor, Iesu amoroso.
Amor, quien te ama, nunca estara ocioso,
eres tan dulce al que gustar te pudo
que quanto mas te goza, mas dessea,
y mas pretende darte abraço estrecho:
siente en el coraçon tal regozijo,
que solo el que lo siente, es quien lo entiende,
y esse podra dezir a lo que sabe.

Troppo perde el tempo chi non t' ama
dolce amor Iesu sopra ogni amore,
Amor chi tama non sta otioso
tanto li par dolce de te gustare,
ma tutta ora viue desideroso
como te possa stratto piu amare,
che tanto sta per te lo cor gioioso
chi nol sentisse nol potria parlare,
quanto e dolce a gustare lo tuo sapore.

Il Sigüenza vuole franchezza, vuole libertà; il metro più solenne toglie leggiadria a quei versettini, umili ma snelli, e il frodarli delle rime è, nel regno dell' arte, un misfatto. Ad ogni modo se non hanno l' abito che tagliò loro il primo sarto, uno ne vestono di quelli usati per i figliuoli della poesia: e forse il tentativo dello spagnolo o è il primo o dei molto rari per ridipingere pensieri ed immagini del dottore Giacomo de' Benedetti.

O il sig. Garcìa, o un altro degli eruditi di Spagna, può dirci dove sia il codice cercato e veduto dal Sigüenza: può invogliare a nuove ricerche in Portogallo. È come una gioia di famiglia il vedere che le cose nostre trovassero fervidi ammiratori fra gli stranieri: lo zelo religioso del trecento e del cinquecento s' assomiglia per una parte allo zelo letterario dei nostri tempi. Non ci sono gabellieri ai confini nei regni dell' arte: c' è libero scambio, e quindi industria animosa e abbondante profitto. Vero è che la immagine ridesta le idee della mercatura e dei banchi; ma giova fingere di non avvedersene, tenendo mente e cuore rivolti all' acquisto di ogni tesoro di bellezza, una nelle sue innumerevoli varietà: queste, paragonandosi, fanno più largo e profondo il giudizio, e, nel contemperarsi, nuovi frutti ingenerano ad onore ed a diletto dell' umanità (1).

Padova.

E. TEZA.

IX, 244 f. 77. *O Vita de Ihesu spechio immaculato lo tuo perfecto stato mostra la mia uiltade.*

*Guarday la dismisura uidici mesurata humanita perfecta Consideray laltura comera dibassata Mostrandosi dispecta. Et fecesi subieta alumana natura. Non lassandò altura vestir humanitate.*

(1) Le strofe saltate sono la XI, la XIV, la XVI, e dalla XIX all' ultima, che nelle stampe è la trentesima.

(2) *I cantici del B. Jacopone da Todi*, Roma, Ipp. Salviano, 1558. N' ebbe cura G. B. MODIO. Il Poggiali, e poi il Gamba, la dicevano *edizione bella ed assai rara e delle meno difettose.* Consulto l' esemplare della Universitaria di Padova, che manca del frontespizio e della vita.

(1) Mi avverte il prof. A. Tenneroni (del quale avremo presto il *Repertorio di Laudi spirituali nel medio evo*) che la poesia *Vita di G. Ch. specchio immacolato,* si trova anche in un codice senese. Sarei stato molto lieto di consultare un libro serbato, e da credere che fosse scritto, nella patria di f. Sucho. Mi fu promessa la copia, ma non la vedo, e forse non la merito.

*Sappiamo che l'illustre nostro collaboratore ha in animo di tornare con maggiore ampiezza sull' argomento e di dare anche la stampa degli inni citati dal Sigüenza. Facciamo voti, nell'interesse degli studi e degli studiosi che ciò si avveri al più presto.*

N. d. R.

# Il Trasimeno (1)

CON giusta trepidazione, o signori, io mi presento innanzi a così eletta schiera di cittadini, in questa magnifica sede di un tanto autorevole e benemerito Sodalizio, che mira con bella e operosa concordia al progresso morale e intellettuale del Paese; qui, dove siete abituati ad ascoltare i più celebrati oratori e conferenzieri d' Italia; in questa vostra meravigliosa città che nulla ha da invidiare, per le gloriose tradizioni, alle più celebrate metropoli antiche e moderne; onde nessuno vorrà condannarmi, se io ricordo ora con naturale sgomento i versi del Poeta:

E ripensando al ponderoso tema,
E all'omero mortal che se ne carca
Nol biasimerebbe, se sott'esso trema.

(1) Conferenza tenuta il 28 marzo 1906 alla « *Pro Cultura* » in Firenze.

Tornando tuttavia col pensiero alle parole gentili con le quali il vostro illustre Presidente si compiacque invitarmi a questo splendido torneo cortese di cultura e d'arte, giudico, che sarebbe stato da parte mia atto di uomo rude e selvatico il rifiutare quel poco, o signori, che è in me di studio e d'ingegno; onde molto confidando nella benevolenza degli animi vostri, che so bene essere pari al valore, ne tolgo ardire a intrattenervi d'un argomento, che, s'io non m'inganno, credo non debba giungervi discaro, nè riescire del tutto immeritevole dell'attenzione vostra e del vostro indulgente favore.

In questa divina Città dell'arte, che a buon diritto ebbe e conserva il nome di *moderna Atene*, avrei dovuto forse preferire di parlarvi di alcuno dei tanti e mirabili tesori artistici, dei quali l'Umbria (di cui vi porto il fraterno e devoto saluto) va giustamente altera.

So che un mio egregio amico e collega, il prof. Giulio Urbini, ebbe già da voi le più oneste e liete accoglienze, parlandovi con rara competenza dell'Arte Umbra; avrei potuto tentare d'illustrarvi taluno di quei prodigi dell'arte, veri poemi scritti nel marmo, quali la Basilica Francescana di Assisi, o il Duomo di Orvieto, o il Palazzo del Popolo di Perugia, o quello dei Consoli di Gubbio od altri splendidi monumenti.

Ma quest'oggi io desidero piuttosto intrattenervi di una delle tante bellezze naturali, di cui, non meno che di quelle artistiche, l'Umbria si allieta; intendo dire del suo limpido e cerulo Trasimeno, che visto in alcune ore più fulgide e nella stagione più bella sembra un frammento di cielo caduto in terra, a miracol mostrare; di quel Trasimeno, che oltre essere di per sè bellissimo e ricco di deliziosi e variati paesaggi dinanzi ai quali la fantasia naufraga nel mare indefinito dei sogni e degl'incanti, è reso ancora più singolare e quasi direi *sacro* dal suggello incancellabile e luminoso della storia e della leggenda; così che quelle rive parlano ad un tempo al riguardante il linguaggio eroico delle grandi vicende passate e quello ineffabile e affascinante della natura!

* * *

Il Trasimeno, o Lago di Perugia, è il principale specchio d'acqua dell'Italia media; ha una superficie di circa 135 ch. q. ed un perimetro di quasi 45 chilometri. È formato dalle acque piovane, che discendono nel suo bacino dalla chiostra dei monti, che lo circondano d'ogni parte, senza lasciare ad esse alcuna uscita naturale. Cosicchè il livello delle acque precipitanti da circa sessanta rivi, a seconda delle stagioni e dell'eccesso o della scarsezza delle pioggie, sarebbe mutabile, e nelle siccità molta parte del lago rimarrebbe asciutta, e ne deriverebbe, durante gli ardori estivi, aria perniciosa e corrotta.

Fino dal tempo dei Romani, è fama, si provvedesse a dare alle sue acque, nei periodi della loro sovrabbondanza, un'uscita artificiale per regolarne e mantenerne costante il livello. Ma è più comune e accertata l'opinione, che soltanto nel 1421, quando Fortebraccio era signore di Perugia, venisse scavato un cunicolo, che traforando i monti dal lato meridionale del Lago, facesse scaricarne le acque soverchie in un torrente detto Cáina, che le portava al Tevere.

Sappiamo pure, che più tardi quel canale, guasto dal tempo, fu per ordine di Clemente VIII, nel 1602, ampliato e corretto; ma ad onta di tali correzioni, quando si volle ai nostri giorni fare opera duratura, fu necessario costruire un nuovo, più ampio, e più stabile canale regolatore, a cui è dovuto il recente risanamento di quelle terre.

Vi fu anche l'idea di prosciugare il Trasimeno; nè mancarono speculatori, che questa proposta caldeggiarono. Ma dopo una vivacissima e lunga contesa prevalse il concetto di conservare quel bellissimo specchio di acque, specialmente quando fu dimostrato, che la speculazione sarebbe riuscita una vera delusione e una certissima rovina.

Un Consorzio di confinanti del Lago presieduto dal laghigiano on. Guido Pompilj, che spese vent'anni della sua migliore giovinezza per salvare il Trasimeno dal prosciugamento e per rendere salubre il clima delle sue rive, ha raggiunto il nobile scopo di assicurare col nuovo emissario il costante livello delle acque e il conseguente risanamento dell'intera regione circumlacustre.

Oggi il viaggiatore attratto dalla fama a quelle rive, nulla ha da temere; e già una vita nuova comincia, benchè lentamente, ad apparirvi; nè forse è temerità il credere che verrà un tempo in cui, come intorno ai laghi dell'Italia settentrionale accorreranno anche a questo i felici del mondo. Qui non le magnificenze nè le fastose marmoree dimore che si specchiano nel Lario o nel Verbano, ma sarà ben facile ritrovare soavi e tranquilli asili contro gli ardori dell'estate e i rigori del verno, che sono quasi sconosciuti in queste fortunate prode, e più ancora contro le tempeste della vita agitata delle metropoli popolose.

Ma la celebrità che maggiormente ivi richiama il viaggiatore intellettuale e pensoso è il vivo desiderio, che lo punge di vedere quei

campi, nei quali fu combattuta la memorabile battaglia di Annibale contro i Romani. Con la scorta di Polibio e di Livio e d'altri scrittori antichi e moderni, io mi recai in quei luoghi resi dalla storia memorandi; così che brevemente, e quanto più potrò nitidamente, oso ora mettere davanti agli occhi vostri le fasi di quella terribile pugna, e di ricostruirla quale fu combattuta nel 217 a. C. su quelle rive.

Annibale, superate con meraviglioso ardimento le Alpi, sbaragliati i Romani al Ticino e alla Trebbia, fattosi padrone della Cisalpina, si accingeva a scendere nel cuore della penisola. Roma, allestiti due nuovi eserciti, li mandava contro l'invasore: uno, capitanato dal console Servilio, andò ad opporsi in Rimini al nemico, se questi avesse risoluto di scendere per il versante dell' Adriatico; l'altro, comandato dal console Flaminio, si fermò ad Arezzo, per attendervi il nemico, se questi fosse invece disceso per il versante occidentale. Il Cartaginese, sollecitato dai Galli, a uscire dalle loro terre, valicò l'Appennino e penetrò in Etruria, camminando per paludi, tollerando grandi sofferenze, perdendo molti uomini e giumenti, e (per infermità cagionata dagli umidori) un occhio, finchè si accampò dinanzi ad Arezzo, saccheggiandone l'ubertosa regione circostante.

L'ABBAZIA DI MAGIONE.

Flaminio, anzichè attendere che l'esercito dell'altro Console venisse a raggiungerlo, non accorgendosi che il clima e il suolo palustre combattevano in suo favore, meglio assai ch'egli non avrebbe fatto; spavaldo, fatuo e smanioso di azzuffarsi, aizzato dall'accorto nemico, che voleva trarlo a battaglia, prima che il proprio esercito, già decimato, fosse dalle infermità maggiormente consunto, e prima che gli si aggiungesse di contro l'esercito dell'altro Console, respinse sdegnoso ogni prudente consiglio d'attesa, e rampognando e dileggiando coloro che lo dissuadevano dal combattere, non patì altro indugio, nè volle tollerare, che Annibale tutte disertasse e guastasse, sotto gli occhi suoi, le terre amiche, e si mosse anelando di venire alle armi per trarne gloria e vendetta.

Annibale intanto, vedendo che lo stolto incautamente si accingeva a cadergli da sè nella rete, lasciata alla sinistra Cortona e i monti Cortonesi, e alla destra il Trasimeno, entrò nella valle per un angusto passo, che si apre là dove il Lago si accosta ai monti Cortonesi, tanto da lambirne il piede.

Passato quel varco, s'incontra una pianura, che per circa cinque miglia si estende verso levante, fino là dove lo stesso Lago, avvicinandosi ancora una volta ai monti ove oggi sorge la terra di Passignano, resta chiusa del pari, come al suo entrare, dalle acque e dai colli.

Questa valle adunque è serrata a tramontana da un semicerchio, formato da Monte Gualandro, Vernazzano e Montegeto; a mezzogiorno è terminata dalla riva del Lago; a ponente, verso Cortona e a levante presso Passignano ha due gole, una all'entrata, l'altra all'uscita.

Dal semicerchio dei monti si distaccano poi due colline o contrafforti in direzione del Lago, i quali frastagliano la pianura: questi due contrafforti sono i colli di Tuoro e di Mariottella di Tuoro. In questo semicerchio Annibale, venendo dalla Toscana, preparò il suo semplice ma terribile tranello; infatti, giuntovi egli qualche tempo prima del Console, sicuro, che questi ve lo inseguirebbe, appena fu entrato nella valle, mise in agguato nei monti, che aveva alla sua sinistra, i fanti leggeri e la cavalleria, nascondendoli nei boschi; indi proseguì avanzandosi fin quasi verso il luogo dove ora è Passignano, e coi suoi Affricani e con gli Spagnuoli accampatosi a Montegeto, voltando le spalle a Perugia e la fronte al nemico, ristette in attesa.

Ed ecco Flaminio, ardito fino alla temerità, incauto fino alla follia, senza curarsi di far riconoscere dai fiancheggiatori quei luoghi, che Livio chiama « nati, fatti per le insidie », entra coi suoi nella valle, vi si avanza, senza accorgersi dei nemici nascosti alla sua sinistra. Già la sua avanguardia scorge i Cartaginesi sui colli di Montegeto; quivi Annibale indugia fino a che tutto l'esercito romano abbia superato il terribile valico ingannatore e finchè non sia tutto penetrato nella valle; poi quando crede il

momento opportuno, dà il segnale dell'assalto, col quale avverte tutti i suoi, vicini e lontani, comandando loro di piombare d'ogni parte sui Romani, d'assalirli e di farne strage.

Una densa nebbia era intanto sorta dal lago, la quale favoriva l'inganno d'Annibale, perchè i Romani, che procedevano nella valle, ne erano avvolti, mentre i nemici, sulle alture, potevano scorgersi fra loro e coordinare i movimenti dell'assalto. Più che una battaglia fu quella una carneficina.

« Ai gemiti dei feriti, scrive con classico vigore e mirabile perfezione Tito Livio (del quale non posso astenermi dal riportarvi uno stupendo brano, poichè la sua voce soltanto non è minore del grande avvenimento che narra), ai gemiti dei feriti, ai colpi delle persone e delle armi, alle miste grida della gente strepitante e spaurita, qua e là voltavano il viso ed il guardo. Altri fuggendo, balzati in un gruppo di combattenti, si fermavano; altri tornando alla pugna, vi erano sviati dalla frotta dei fuggitivi. Indi poich' ebbero d'ogni parte tentato di forzare il passo, e ai fianchi il monte e il lago li chiudeva, a fronte ed alle spalle il nemico, e fu veduto non esservi speranza di salute che nella destra e nel ferro, ognuno si fa capitano e consigliere a sè medesimo e si riaccende nuova battaglia.

« La sorte li accozza e il rispettivo coraggio assegna ad ognuno il posto dinanzi o di dietro, e tanto fu l'ardore del combattere, così intenti gli animi alla battaglia, che quel tremuoto, che atterrò grandi parti di molte città d'Italia, diroccò monti con immense rovine e fracasso, nessuno de' combattenti lo sentì.

« Si pugnò quasi per tre ore e in ogni parte ferocemente; d'attorno al Console la pugna fu più fiera e accanita. Il nerbo dei soldati lo seguiva, ed egli dovunque s'accorgeva che i suoi fossero stretti e in travaglio, portava animosamente soccorso... insino a tanto che un Gallo d'Insubria, conosciutolo, spronato il cavallo, d'un colpo di lancia trapassò il Console da un lato all'altro.

« Caduto Flaminio, l'esercito fu rotto e disperso, e già nè il lago, nè i monti ostavano alla paura. E molti si spingevano nelle acque a cercarvi salvezza; ma per il peso dell'armature poco potevano sorreggersi e inoltrare, e la smisurata larghezza del lago faceva loro perdere la speranza e l'animo; onde tornavano a terra; ma dai cavalieri nemici entrati nell'acqua incalzati, venivano fatti a pezzi.

« Solo circa sei mila valorosi, aprendosi la via tra i nemici con le spade e col coraggio della disperazione, riescirono a guadagnare una altura, ma temendo d'essere dalla cavalleria inseguiti, continuarono ad allontanarsi, finchè il dì seguente, stretti dalla fame e dai cavalieri africani, che li avevano raggiunti, dovettero arrendersi, con la promessa d'esser rilasciati senz' armi; ma non furono loro serbati i patti e rimasero tutti prigionieri ».

Il cadavere del Console, ricercato da Annibale, che voleva dargli onorevole sepoltura, non fu potuto trovare o riconoscere.

Fu questa, la terribile rotta al Trasimeno, dove 15 mila Romani perirono sul campo, e 10 mila furono i dispersi. Giunta la triste novella a Roma, il pretore M. Pomponio al popolo affollato, che chiedeva notizie, disse: « Abbiamo perduto una grande battaglia! » Breviloquenza sconosciuta ai moderni. E quantunque molta fosse l'angoscia dei cittadini e in particolar modo delle donne e dei congiunti dei caduti, Roma rimase calma e serena e si apprestò alle difese con tale risoluta fermezza, che il vincitore non osò stringerla da presso.

Questa memorabile sconfitta mi richiama al pensiero non lontani rovesci, dai quali fu percosso il nostro paese, e mi ricorre all'anima una rassomiglianza e una differenza tra l'antico e il moderno lutto. Trovo la rassomiglianza nella imprudente avventatezza dei due duci sconfitti, i quali, così l'antico, come il moderno, l'altissimo grado raggiunsero più per politiche pretenzioni di parte, che per dottrina esperimentata o per merito riconosciuto; e l'uno e l'altro, agognando per sè solamente il vanto di una vittoria, temendo dovere con altri partirlo, o ad altri cederlo, non seppero attendere quanto era mestieri ad evitare la rovina. L'antico potè almeno e seppe morire sul campo!

La differenza poi tra i due avvenimenti mi appare ancora più dolorosa, e la trovo tra la serena calma, la incrollabile fiducia dell'antica Roma all'annunzio della disfatta e la morbosa sensibilità dei nostri contemporanei, così facili a perdere il senno e l'animo innanzi all'avversa fortuna, di cui non avevano saputo meritare il favore.

Un episodio della battaglia del Trasimeno diede argomento ad un ben condotto affresco del pittore perugino Annibale Brugnoli, il quale ne decorò, con altri assai pregiati d'argomento umbro, la Sala massima della Banca di Perugia. Ivi alcuni cavalieri Numidi irrompono con furore selvaggio contro i Romani; l'unico elefante rimasto ad Annibale si scorge non lungi e da un canto una biga rovesciata e prostrato al suolo un estinto, che sembra voglia raffigurare il Console trafitto.

Un altro insigne pittore perugino, il conte Lemmo Rossi-Scotti, ha recentemente condotto a termine e inviato all'Esposizione della *New Gallery* di Londra un suo pregevolissimo quadro, in cui sono ritratti i luoghi ove accadde la grande battaglia. Il pittore in quella tavola ha mirabilmente significato quanto l'impressione

di un mesto tramonto sul Trasimeno suggerisce a un' anima che medita e che sente. Tutto è calmo, come la morte; tutto richiama al pensiero quale doveva essere quel campo la sera della tremenda battaglia. Solo splende ancora di vita un ultimo chiarore sanguigno del tramonto, mentre un sentimento di quiete malinconica viene trasfuso dalla dolorosa scena al riguardante.

Dinanzi a quella vista tornano alla memoria i divini versi del Byron, suggeritigli da quelle classiche rive.

Ma diversa d'assai scena or ne porge
Il Trasimeno! Argenteo vel rassembra
Il lago suo, nè, se l' aratro togli,
V' ha chi le zolle ne sovverta: tanti
Vecchi tronchi qui son, quanti gli estinti
Già fur, che tutta ricoprian cotesta
Terra, ch' oggi le lor radici asconde.
Ma un rio, cui poca è l' onda e poco il letto,
Dai torrenti, che allor corser di sangue,
Ebbe il suo nome e il Sanguinetto accenna
Il loco, ove sgorgò dalle secate
Vene, la terra ad inondar, quel caldo
Fiume, che rosse fea l'acque dolenti! (1)

*
* *

Ma dal tumulto, dallo strepito dell' armi, dall' orrore di una battaglia, dall' angosciosa vista di feriti, di agonizzanti, di naufraghi, volgiamoci a scene più conformi alla dolcezza di quei luoghi ameni e silenziosi; più in armonia col carattere placido e mite dell' arte e della natura umbra.

Una leggenda soave, semplice come il riso di un fanciullo, è quella che ci richiama ora alla mente la vista dell' Isola Maggiore, la quale sorge tranquilla dalle terse onde del Lago; questa leggenda ci riporta ad uno dei più grandi, forse al più grande figlio dell' Umbria; a quel poverello d' Assisi, che in un' età di violenze, di rapine, di sangue, si levò apostolo di umiltà, di pace, di amore; che nel suo affetto senza confini avvolgeva tutte le cose create, e chiamava fratelli il sole, gli astri, gli uccelli e gli stessi lupi della montagna.

Ma questa leggenda io vi riferirò, non con parole mie, che troppo ne scapiterebbe, ma con quelle medesime dell' inimitabile e insuperabile scrittore dei *Fioretti*. Io temerei troppo di offuscare la serena limpidità di quel racconto, se d' altra forma lo rivestissi, che non fosse quella così armonicamente rispondente alla fede del divoto narratore, in cui si rivela una natura per metà puerile e per metà angelica, e che a noi viventi in una società cinica e beffarda appare somigliante alla nota di un linguaggio ormai dimenticato e reso inintelligibile, ma del quale ci resta nel fondo dell' anima una inconsapevole e cara reminiscenza, unita a quella di un' età irrevocabilmente trascorsa.

Ecco il racconto genuino:

« Essendo una volta sancto Franciescho, il dì di charnasciale, andato allo lagho di Perugia, in chasa d' uno suo divoto collo quale era la notte albergato, fu ispirato da Dio, ch' elli andasse a fare quella quaresima in una isola dello detto lago; di che sancto Franciescho pregò questo suo divoto per l' amore di Cristo, che llo portasse cholla sua navicella in una isola dello lagho, ove non abitasse persona, et questo facesse la notte dello dì della *Cenere,* sicchè persona non se ne avedesse.

« Et chostui per la grande divozione, che avea a sancto Franciescho, sollecitamente adempiè il suo priegho, et portollo alla detta isola; et sancto Franciescho non portò seco altro che due panetti. Et essendo giunto nella isola et l' amico partendosi per tornare a cchasa, sancto Franciescho il pregò charamente che non rilevasse a persona chome elli fosse ivi, et ch'elli non venisse per lui se non il giovedì sancto. Et cchosì si partì cholui et sancto Franciescho rimase solo, et non essendovi niuna abitazione, nella quale si potesse riduciere, entrò in una siepe molto fonda, la quale i molti prunj et alboscielli aveano acchoncia a mmodo d' una chapannetta, overo a mmodo d' un chovacciolo; et in questo cotale luogo si puose in orazione et a chontenprare le chose celistiali.

« Et ivi istette tutta la quaresima sanza mangiare et sanza bere, altro che lla metà d' uno di quei panetti, sechondo che trovò quello suo divoto il giovedì sancto, quando tornò a lluj, il quale ritrovò, de' due pani, l' uno intero, et l' altro mezzo. Et l' altro mezzo si crede che sancto Franciescho mangiasse per reverenzia dello digiuno di Cristo benedetto; il quale digiunò XL dì et XL notti sanza prendere alchuno cibo materiale.

« Poi in quello luogo, dove sancto Franciescho avea fatta chosì maravigliosa astinenza, fece Iddio molti miracholi per gli suoi meriti; per la qual chosa chominciarono gli uomini a edificarvi delle chase et abitarvi; et in pocho tempo si fecie uno chastello bruno et grande et ivi il luogo dei frati che ssi chiama il luogo della Isola ».

Colà dove era il convento francescano oggi sorge un molto leggiadro e magnifico castello, fattovi edificare, ai dì nostri, a somiglianza degli antichi fortilizi e manieri feudali dal march. Guglielmi romano, che nella liberalità principesca, quando ivi dimora, imita lo splendore delle antiche corti baronali, senza il terrore, che soleva accompagnarle, mentre le donne di sua casa, dice la fama, uguagliano nella gentilezza le più celebrate castellane dell' età medievale.

---

(1) *Childe Harold* di G. Byron. Canto IV, 66. Traduzione di G. Carcano.

Alla leggenda della Quaresima francescana all'Isola Maggiore ben s'accompagna quella della tempesta del Lago, superata dal fragile palischermo, che portava il Santo alla solitudine. Eccola; e perdonate, se la molle e dilettosa regione, ove sognare le dolci immagini è così facile, naturale e gradevole, m'invita a trattenermi con predilezione su le ingenue leggende meglio che su le truci gesta guerresche.

Trovandosi adunque il Santo ai piedi del Monte Geto, presso Passignano (là dove tanti secoli innanzi Annibale coi suoi erasi arrestato ad attendere il momento opportuno per dare il segnale della battaglia) mentre si apprestava a recarsi a Isola Maggiore, una procella lo

CASTEL DI ZOCCO.

colse e percosse, tanto che nessuna forza d'uomo o altro argomento valeva a farlo arrivare al suo eremo. Notte nerissima avvolgeva la terra e le acque; l'onda del lago, per la furia del vento, si sollevava e poi ricadeva in pioggia, e la barca ne era scossa furiosamente e in pericolo grande. Allora Santo Francesco, ardente di fede, comandò al compagno suo, che accendesse una candela. Ubbidì quegli, ed accesala, la affisse allo sprone della nave. Lasciarono allora la sponda e si affidarono al vento, che ora la navicella inabissava nel profondo, ora a guisa di uccello palustre la spingeva sulle altissime creste dei flutti; ma nè il vento, nè la pioggia poterono estinguere il lume; e così la barca, guidata dal Santo, restò salva e quei due ch'erano in essa approdarono all'isola.

Quantunque io tema che proseguendo con un'altra leggenda voi possiate rivolgermi la domanda che fece il Cardinale Estense a Messer Lodovico « *dove io abbia trovato tante fanfaluche* », voglio, almeno di volo, accennarvi a quella bellissima di quel Fra Giovanni Gualberto che morì a Passignano, e che potrebbe riuscirvi particolamente grata, poichè l'eroe del racconto nacque da un signore della vostra Fiesole. Dirò solo che un giovane di nome Gualberto, a cui avevano ucciso a tradimento un suo maggiore fratello, era stato dal padre, potente Fiesolano, lungamente educato alla vendetta.

Venuto un giorno a conoscere l'uccisore e incontratolo, Gualberto gli fu sopra per ucciderlo. L'assalito, inerme, fu rovesciato al suolo e senza far difesa gli si raccomandò in nome di Cristo volgendogli uno sguardo supplichevole e pietoso. Era il venerdì santo! Gualberto fu mosso a pietà, sì che gli cadde di mano il ferro e corse ad un tempio a pregare.

Vestì poi l'abito di S. Francesco e fondò l'Abbazia di Vallombrosa e più tardi si condusse a morire in un eremo sulle rive del Trasimeno, presso Passignano. Ma io non voglio più oltre con leggende di frati e di santi intrattenervi. Eccomi di nuovo alla Storia, quantunque non sia questa nè più bella, nè più attraente della Leggenda.

Moviamo adunque verso Perugia e poco discosto dal Lago, ecco, scorgiamo l'antica terra di Magione, che fu patria di quel Fra Giovanni da Pian de' Carpini (un altro frate, ma la colpa non è mia!) arditissimo viaggiatore, che con le sue missioni nell'estrema Asia dilatò agli occhi degli Occidentali i termini della terra, e diede all'Europa un presagio dell'ultimo Oriente, preparando e antivenendo le scoperte di Marco Polo, del Gama e del Colombo.

Ivi presso sorge quel severo edificio monacale e guerresco, che appartenne ai cavalieri di San Giovanni, ed anche oggi è proprietà dei Cavalieri di Malta; quella storica abbazia di Magione, dove nel 1501 convennero a congresso molti principi e tirannelli della media Italia, sgomentati della potenza grande acquistata da un tiranno più forte e più astuto di loro, Cesare Borgia. Minacciava questi sulle rovine di piccoli principati edificare un forte Stato italiano, e forse servì di modello al Segretario fiorentino per il suo *Principe*. Ed ecco in quel chiostro cupo e silenzioso vediamo con l'occhio della fantasia apparirci, come vivi, dinanzi e raccogliersi a dieta l'Orsini signore di molta parte del Lazio, Vitellozzo Vitelli signore di Città di Castello, Giampaolo Baglioni signore di Perugia, Ermes Bentivoglio per Giovanni suo padre signore di Bologna, Antonio Venafro, ministro di Pandolfo Petrucci, signore di Siena e Oliverotto tiranno di Fermo. Ivi tutti giurarono lo sterminio del Valentino, e di restar collegati finchè l'impresa non fosse compiuta, obbligandosi a restar nella congiura e ad allestire armi ed armati.

Buon per loro, se fossero rimasti fedeli al giuramento. Non restava più al Valentino scampo alcuno ed egli sarebbe stato sicuramente sopraffatto. Ma l'astuto figlio di Alessandro VI seppe con tante blandizie, con tanti artifici e infingimenti tenere a bada, carezzare, ingannare quei suoi nemici, che quella formidabile lega fu disciolta in breve, e sì bene egli persuase i congiurati a diffidar l'uno dell'altro e ad affidarsi a lui, che buona parte di costoro, che erano convenuti ai suoi danni in Magione, li ebbe in suo potere pochi mesi dopo in Sinigaglia e quivi li fece senza pietà trucidare.

Ed era pur quello il secolo, in cui nella nostra penisola assai più che in ogni altra terra d'Europa, splendeva il risorto lume della civiltà e dell'umanesimo rinascenti! E tali nequizie erano, nonchè tollerate, protette dal capo della Cristianità, che a coloro i quali si lagnavano con lui della grande perfidia commessa dal figliuol suo, dicesi gaiamente rispondesse: « Bene sta loro ciò che li « incolse perchè « avevano giurato di non « fidarsi mai « del Valentino e rompendo il « giuramento, in lui si confidarono, onde li ha Dio giu« stamente del loro spergiuro puniti! »

ISOLA POLVESE.

Sempre che io passi vicino a quel tetro edificio, ove si accolsero i principi a convegno, il pensiero mi riconduce alla memoranda scena della congiura, e ai tristi lutti che ne seguirono e mi duole, che nessun poeta ne abbia saputo trarre tema di tragico lavoro, che sarebbe stato degno della penna dell'autore del *Macbet* o del *Riccardo III*, nè alcun pittore abbia scelto questo argomento a drammatico quadro di storia e neppure una pietra, che, mentre di lapidi si è così facilmente prodighi, ivi ricordi l'avvenimento.

*
* *

Se il tempo ragionevolmente concesso alle mie parole non mi vietasse di abusar troppo della benevolenza vostra, o Signori, vorrei fare maggior viaggio con voi intorno alle rive del Trasimeno, e sarei ben lieto di richiamarvi alla memoria molti altri tragici fatti o leggiadre leggende o idilliache scene, poichè, come il Lago, ora limpido e calmo, ora torbido e procelloso, così la storia di quei luoghi ci presenta una successione continuata delle più varie vicende, effetti inevitabili dell'amore e dell'odio, onde sono e furono sempre gli uomini d'ogni età dominati.

Accennerò soltanto, poichè l'ora ne sospinge, poco più che i nomi di alcuni paesi e castelli, che circondano il bel Lago, quantunque ognuna di quelle terre abbia la sua cronaca di battaglie, d'assedi, di sortite, di rapine e di civili e sanguinose contese.

Eccovi il Castello di Monte Gualandro, che sorge ora sulla vetta di quel monte, dove Annibale pose in agguato i suoi fanti per serrare la gola occidentale della valle, non appena l'esercito di Flaminio vi fosse penetrato.

Eccovi il paese di Tuoro, poco distante dal quale si ritiene sia stata più fiera la mischia di quella giornata tanto infausta alle armi romane, e non lungi di là potrete scorgere una grande parte del campo di battaglia, in un bel tratto di terreno tra il Lago e il colle di Tuoro, dove i Romani si trovarono quasi ugualmente distanti dalla gola d'entrata che avevano varcata e la gola di uscita, che era loro dallo stesso Annibale col grosso delle sue schiere preclusa.

Questi altri monti, ove sorge ora la signorile villa di Pischiello, chiudevano il campo dalla parte orientale a tramontana, e di là forse passarono quei sèimila valorosi legionari, che tentarono, aprendosi una via con la spada, di salvarsi.

E continuando a mostrarvi con rapido volo i dintorni tanto pittoreschi del Lago, eccovi la vista bellissima di Montecolognola, ove sorge un Castello edificato verso il secolo XIII, che fu dagli Aretini nel 1334 distrutto.

Eccovi poi Torricella antico castello dei Montesperelli; indi il paese di Monte del Lago dove era una Rocca, un tempo importante. Ivi è il gradito soggiorno della poetessa Aganoor-Pompilj, che ha sì leggiadramente cantato quel lago, dalla pertinace operosità del suo consorte così felicemente bonificato e ritolto al dominio dei miasmi e delle febbri malariche.

*
* *

Mirabilmente pittoresche sono le rovine di un Castello, detto di *Zocco*, che fu creduto pren-

desse questo nome dalla sua pianta fatta come uno zoccolo.

Di questo diruto fortilizio la parte, che ancora meglio resiste all'ingiurie del tempo, è la porta posteriore. Una splendida ricostruzione poetica di questo Castello fu molto felicemente ideata dalla musa dell'Aganoor a cui, sbarcando a quella prode, parve udirsi salutare come fosse l'antica castellana che facesse ritorno alla sua dimora:

La barca mi portò tra le alte canne
verdi, presso le mura ammantellate
d'edera, cui piovea sogni l'intenta
Luna. Io sentii levarsi ai primi passi
il fresco odor del timo e della menta
già dell'approdo tra la rena e i sassi.
Pini rigidi e rari come scolte
di là s'ergeano: qua dell'erta in cima
l'adito, che opponea fiero ai certami
ferree porte, or vaneggia. Andavan lente,
alla brezza del Lago, ombre di rami
penduli, giù dal verde arco possente.
Una voce mi giunse non mai prima
udita: Alfine torni! (alcun non era
da canto a me per la romita riva).
Torni e ben altra che non fossi allora;
ma nell'anima avrai serbata viva
la rimembranza della tua dimora
e del tuo maggio e del tuo grande amore!
Tra sospetto e timor pensai tacendo:
Sono io ben desta?.....
Non ti ricordi? Non ricordi i fiori
qui sparsi, e il paggio che reggea la lunga
tua veste di broccato, e gli scudieri,
e l'alabarda a questa porta vana?
Ben riconosco i tuoi capelli neri
e il tuo piccolo piede, o castellana!
. . . . . . . . . . . .

Altro incantevole spettacolo ci presenta il Lago veduto da S. Savino, d'onde si scorge l'Isola Maggiore somigliante a un gigantesco cetaceo, che sporge fuori dalle acque. Presso a S. Savino trovasi l'emissario del Lago, opera assai lodata, alla esecuzione della quale efficacemente contribuirono gli studi e la mente del mio ottimo amico, l'ing. Ercole Crescenzi.

Merita pure la più schietta ammirazione la Chiesa di Castelrigone con le sue semplici e severe linee architettoniche. Essa dimostra, come nell'Umbria, anche nei piccoli paesi, è dato incontrare meravigliosi artistici gioielli. E appena ricordo il paese di S. Feliciano, dove meglio che in altra parte del Lago si esercita la pesca, industria che alimenta tutto il paese, poichè, in mezzo a tanta poesia, non è poi superfluo notare, e sarebbe ingiustizia il tacere, che il Lago è ricchissimo di pesci molto ricercati e gustosi, e che anche i cacciatori di uccelli acquatici trovano in quelle rive copiosi compensi alle loro allegre fatiche.

Bellissima e incantevole vista del Lago si apre allo sguardo dall'antico Castello di Montalera, che fu già dei Montemelini, e poi dei Coppoli, di Biordo Michelotti, dei Baglioni e dei Della Cornia ed oggi appartiene all'on. Cesaroni.

Stupendi pure sono i panorami del Lago, che si scorgono da Panicale, grossa e ricca terra, che fu patria di quel Boldrino, che fu uno dei più fieri Capitani di ventura del suo tempo. Quel paese conserva ancora molto del suo antico aspetto medioevale, e possiede un vero tesoro nello splendido S. Sebastiano del Vannucci, che è una delle più belle opere del Perugino, ove il Santo, ricordando la pagana bellezza virile, ha la serenità dei numi dell'Olimpo armonizzata con quella di un martire cristiano, che pur colpito e trafitto dalle freccie, con lo sguardo vivido e lucente levato verso le alte profondità dell'empireo, sembra non conoscere che cosa sia dolore.

Vorrei pure accennarvi altri luoghi notevoli, quali Montebuono, Borghetto e varî circostanti paesi; ma il tempo non me lo consente. Più mi duole di non poter parlare, come vorrei, di Castiglione del Lago, che è il più grande e popoloso dei paesi laghigiani, e che ha una storia ricca e importante. Dirò solo che questo bel promontorio, l'umbra Sirmio, che si spinge nel Lago per quasi mezzo chilometro, fu contrastato in tempi più feroci e men leggiadri con terribile accanimento tra gli Oddi e i Baglioni. Questi ultimi ebbero in fine vittoria. Giulio III la diede poi al suo nepote Ascanio Della Corgna, nobile perugino. L'ultimo di questa famiglia, Fulvio, fu scomunicato dal Papa, che gli tolse il dominio, e d'allora quella terra cadde sotto il potere dei pontefici.

* * *

Pongo fine al mio dire accennando, che il Trasimeno seppe destare l'estro di molti poeti antichi e moderni: da Silio Italico a Giorgio Byron, da Matteo dall'Isola a Vittoria Aganoor, e recentemente diede argomento anche a un poemetto festevole in vernacolo perugino, non privo di gioconda gaiezza, di Adriano Angelini. Chi vide le mirabili e sempre diverse bellezze del Trasimeno, ancorchè poeta non fosse, sentì agitarsi un'insolita vita nell'anima, che lo indusse a manifestare con calde parole l'impressioni ricevute da quelle scene e da quei ricordi.

Qualche brevissimo saggio consentite, che io ve ne porga, e possano le armoniose rime, che udrete, farvi dimenticare le mie disadorne parole e lasciare nell'animo vostro quella grata ricordanza del Trasimeno, che io vorrei nell'anima vi rimanesse. Eccovi prima un sonetto del poeta pugliese, Armando Perotti:

Nella serenità plenilunare
Dorme tranquillo il bel lago d'argento,
E se non lo commuove ala di vento
Ha trasparenze e scintillii di mare.
Veglia dal colle Castiglione e pare
Un enorme vascel del Cinquecento
Che si prepari maestoso e lento
Nuove lontane terre a conquistare.
E interrogando le silenti stelle,
Una flottiglia di navi leggere
Quello precede, quasi a fargli onore;

Scompaiono laggiù le caravelle
Sull'orizzonte, come nubi nere,
Si perdon la *Polvese* e la *Maggiore!*

La *Polvese*, che quantunque non si chiami la *Maggiore*, è tuttavia più grande delle altre isole del Trasimeno, e che richiama sovente a sè, ospiti del comm. Cesaroni, che ne è il proprietario, principi, ministri, deputati e illustri signori, a splendide partite di caccia, dove si uccidono a centinaia fagiani e lepri, ha ispirato a un mio valoroso amico, il poeta Luigi Grilli, marchigiano, questi leggiadri versi:

Gridan gli amici: — All'isola Polvese!
E la piccola barca ecco disciolta
Ondeggia su la verde acqua sconvolta,
Vola sul flutto, che il tramonto accese.
O del mio mare visïone azzurra!
S'approda e per viuzze erte s'ascende
Ad una terra solitaria e bruna;
Fuggon lepri e fagiani; erma sussurra
Una selvetta al culmine. Discende
La sera su la tacita laguna
E care larve e bei fantasmi aduna.
Lasciatemi qui solo; io sento in ogni
Fibra un gaudio ineffabile; de' sogni
È questo forse il magico paese?

Da ultimo, non potendo di tutti i poeti che cantarono del Trasimeno fare accenno, per appagarvi e, *pour la bonne bouche,* vi dirò alcune agili strofe ispirate dalla bellezza incantatrice del Lago alla illustre signora, che tiene oggi un alto seggio tra i poeti contemporanei, intendo dire, Vittoria Aganoor. Questi versi sembrano creati in un momento di sogno dell'anima, simile a quello che doveva apprestare ai suoi fedeli il Veglio della Montagna col suo *atchis* inebbriante, col quale rivelavansi ai felici sognatori le delizie dell'Eden fra le Urì salutanti gli ospiti, sventolando al loro arrivo i verdi fazzoletti.

TRASIMENO.

Il dolce ricordo si perde
nel sogno. Ecco siede la scorta
a poppa e la barca mi porta
incontro ad un'isola verde,
che attira con taciti inviti
di pace ai suoi ceruli seni.
Intorno i bei colli sereni
d'ulivi e di querci vestiti.
Rivedo il raggiare supremo
del giorno sui clivi pensosi,
risento gli effluvi odorosi
dell'acqua percossa dal remo,
e assorta nel languido moto
dell'onde, pur m'agita un vago
ricordo. Non io questo lago
già vidi in un tempo remoto?
Non io già sentii questa ebbrezza
del cuore ammirante? non era
il vespro e ridea primavera
su questa sovrana bellezza?
Come oggi? Non mai paradisi
più limpidi il sogno mi apriva!
Chi passa laggiù su la riva?
È l'ombra del Santo d'Assisi?
È l'ombra d'Aroldo? ai quieti
sentieri gli spiriti erranti
ritornano ancora dei Santi,
ritornano ancor de' poeti?

Nel lasciarvi, o signori cortesi, permettete che io faccia un voto augurale. Questo Lago, del quale vi ho adombrato in piccola parte le vicende, di cui fu testimone; questo Lago, che giace al confine tra l'Umbria e la Toscana, e che sembra quasi voglia congiungere e confondere coi suoi baci le due regioni sorelle, serva sempre con le sue memorie, con le sue bellezze miti e soavi ad affratellare gli animi nostri e a stringere i legami di simpatia e d'affetto, che avvincono la quieta e modesta Umbria alla gentile e gloriosa Toscana!

L. TIBERI.

# COMUNICAZIONI

**Per l'iconografia Francescana.**

Ne' restauri fatti di recente, per ripristinarla nelle forme originarie, alla piccola e pur maestosa Basilica di S. Teodoro (costruzione della seconda metà del secolo XII), si sono scoperti molti affreschi, che sono il più cospicuo saggio di antica pittura che sia in Pavia.

Queste pitture sono state da me pubblicate e illustrate nel fascicolo II dell'anno VII (giugno '907) del *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria.*

Uno dei piloni che sostengono la cupola, s'adorna d'un magnifico gruppo, che anche i lettori dell'*Augusta Perusia* ameranno conoscere. Siede maestosamente nel trono, coronata e nimbata, la Donna del Cielo, con su le ginocchia il divino Infante, che ha nella sinistra un libro e con la destra benedice. Ricche le vesti della madre e del figlio, ricchissimo e ornatissimo il cuscino del trono. Alla sinistra della Vergine, un santo nimbato con un libro in mano, s. Giovanni Evangelista; a' piedi, un santo e una santa: s. Francesco d'Assisi (di che ci assicura il confronto col San Francesco, attribuito a Cimabue, della Basilica inferiore d'Assisi) e santa Chiara. Disgraziatamente la difficoltà della riproduzione fotografica m'ha impedito di riprodurre intero questo affresco, che è forse il più bello, certamente il più importante, della serie.

Questa pittura, dove sono rappresentati s. Francesco, morto nel 1226, e santa Chiara morta nel 1253 e canonizzata due anni dopo, insieme con un'altra che ho potuto confrontare con una imagine di monete coniate a Pavia dal 1250 al 1359, mi ha permesso di assegnare l'intera serie alla seconda metà del secolo XIII.

Così questa città, che nel 1298 vide compiuto il bel tempio gotico di S. Francesco, aveva già consacrata nel più vetusto S. Teodoro l'imagine del serafico Frate e della sua serafica Sorella.

Pavia, 2 marzo 1908.

GIULIO NATALI.

# Note e notizie

***La chiusura della Mostra.***

Il 16 novembre senza alcuna cerimonia, che d'altronde non avrebbe avuto nessun significato, la Mostra è stata chiusa definitivamente. In sei mesi e mezzo, quanti cioè ne corrono dal giorno inaugurale alla data predetta, ben 30,000 visitatori hanno varcata la soglia

della ricca porta d'ingresso per ammirare tanti tesori: il numero non è piccolo se si considera che le Mostre di arte retrospettiva non sono fatte per il gran pubblico; purtroppo è così: il sentimento del bello non è ancora tanto diffuso nelle masse da far provare loro vivo il bisogno di ritemprare l'animo in una visione di bellezza e sollevarlo alle altezze sublimi dell'arte. Finora sono pochi quelli che affrontano spese e viaggi per un così nobile scopo: artisti, critici, amatori non trascurarono certo la buona occasione per conoscere a fondo lo spirito e l'arte dei nostri antichi maestri, e dall'Italia e dall'estero qui accorsero quanti sentono che nel patrimonio di bellezza tramandatoci dagli avi c'è qualche cosa che non muore mai, c'è l'anima e la vita dei loro tempi, lo specchio fedele delle loro coscienze, l'imagine concreta dei loro ideali, la meta delle loro aspirazioni. E l'Umbria mai come in quest'anno ha svelato al mondo gli arcani incanti dei suoi tesori e la rivelazione è stata per tutti maravigliosa ed inaspettata: i lettori dell'*Augusta Perusia* possono in queste pagine constatare quanto alto sia stato l'interesse che la Mostra di Antica Arte Umbra ha destato nel mondo; non solo i periodici e le riviste storico-artistiche le hanno dedicato articoli e monografie, ma anche i giornali politici del vecchio e del nuovo mondo ne hanno parlato più che con simpatia, con entusiasmo. È questo a parer nostro un indizio che rivela il ridestarsi della pubblica coscienza ai problemi del bello e conforta altamente tutti coloro che tendono con ogni sforzo a divulgarne la religione, come mezzo potente di vera civiltà. In un avvenire non lontano anche in Italia le mostre retrospettive otterranno un successo popolare e sarà quello il maggiore compenso per chi quell'avvenire prepara, l'omaggio più gradito alla memoria dei grandi artefici che certo pensavano ai posteri nel condurre i loro capolavori ed ai posteri dedicarono il frutto delle ardue fatiche dell'arte.

### *La stampa e la Mostra.*

*Continuazione* — *L'Umbria e la sua Arte* (G. Paesani, « Gazzetta del Popolo della Domenica », n. 45); *L'Esposizione di Perugia* (« Nuova Antologia », 1 sett.); *Perugia, città del silenzio?* (Giacinto Cottini « L'Emilia di Parma », 2 sett.); *L'Esposizione d'Antica Arte Umbra in Perugia* (G. Odoni, « Eco di Bergamo », 5 settembre); *Dalla Mostra d'Arte Antica: I Gonfaloni e i Polittici dell'Alunno* (« Corriere d'Italia », 5 settembre); *L'Esposizione d'Arte Antica Umbra: La pittura* (« Resto del Carlino », 8 settembre); *Mostra di Arte Antica Umbra* (Rossana, « Critica ed arte » di Catania, 10 settembre); *Pittura nell' Umbria* (« Momento di Torino », 3 ottobre); *Die umbrische Lieblichteit* (« Der. Tag. » di Berlino, 24 ottobre); *Umbrian Art at Perugia* « The Daily Telegraph » di Londra 26 ottobre); *In terra di pace: Passeggian dunque le Madonne ancora?* (R. A Gallenga Stuart, « Giornale d'Italia », 2 nov.); *Exposition d'Art Ombrien à Pérouse* (« New York Herald », Parigi, 10 novembre); *The griffin city and Umbrian Art* (The Guardian, « Wednesday », 13 novembre); *Antica Arte Tessile Umbra all' Esposizione di Perugia* (« Ars et Labor », 15 novembre); *Per la chiusura della Mostra di Perugia* (Antonio Muñoz, « Fanfulla della Domenica », 17 novembre); *Arte e non Arte Umbra* (« Fanfulla », S. Paolo, 27 novembre).

*N. B. — I giornali e le Riviste notati in questo e nei precedenti fascicoli sono a disposizione degli studiosi che desiderassero consultarli nella* Comunale *di Perugia.*

# Schede e appunti bibliografici

Edilberto Rosa ha pubblicato un *Dizionaretto della campagna amerina* contenente un *Saggio di voci proprie usate nel contado della città di Amelia ed in taluni altri luoghi dell' Umbria* (Narni, Tipografia A. Subioli & C., '907). Il *Dizionarietto* sarà accolto con molto piacere dai nostri filologi, perchè è un altro notevole contributo — notevole in special modo per la qualità di vocaboli raccolti — a quella dialettologia della nostra regione che ha tanto ancora da esplorare. Il Rosa, fervido cultore delle memorie locali, ricordato il *Saggio di vocabolario umbro-fiorentino*, pubblicato nel 1905 pei tipi del Campitelli di Foligno dal Direttore di questa Rivista, chiude la sua *prefazione* all' importante libretto « augurando che sulla scorta del Trabalza, molti altri vogliano dedicarsi allo studio singolo della terminologia ereditaria e tradizionale usata dagli sparsi volghi dell' Umbria, sulla base di liste od enumerazioni delle forme peculiari della parola, affinchè con i radi manipoli successivamente raccolti, possa istituirsene a suo tempo uno studio collettivo e completo ».

Umberto Gnoli ci ha dato il più bel ricordo della Mostra e lo studio più completo e complesso sul materiale raccolto nel suo splendido volume: *L'Arte Umbra nella Mostra di Perugia* (Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche, 1908, pag. 258 con 251 illustrazioni), sesto della collezione *Raccolte d'Arte* diretta da Corrado Ricci. Non possiamo a lungo occuparci, come vorremmo, di questa eccellente pubblicazione, per mancanza di spazio; del resto il successo e la diffusione del volume sono il migliore indizio dei suoi pregi. Ci basti dire che l'opera comprende i seguenti capitoli: 1.° *Il Palazzo del Popolo*; 2.° *La Pittura* (*Le scuole minori, I gonfaloni, Scuola perugina*); 3.° *L'Oreficeria*; 4.° *Le Miniature*; 5.° *Scultura, intaglio e tarsia in legno*; 6.° *La Ceramica*; 7.° *Toraglie perugine*; 8.° *Tessuti, Ricami e Merletti*; 9.° *Topografia*; 10.° *Varia*; che alcuni di questi, come *l'Oreficeria*, sono largamente condotti tanto da meritare il nome di vere monografie, e che il testo è degnamente commentato dalle stupende foto-incisioni nelle quali è riprodotto quanto di meglio la Mostra conteneva nelle varie manifestazioni dell'Arte. Mentre noi ci congratuliamo col nostro collaboratore, che all'Arte Umbra ha dedicato e dedica tuttavia i suoi studi geniali, ci rallegriamo altresì di vedere dal bel volume dello Gnoli confermato il successo della Mostra, la quale con quest'opera continuerà sempre a fornire agli studiosi un validissimo sussidio nelle loro ricerche.

Sull'affresco eugubino, che ha suscitato un largo dibattito sulla Casa di Loreto, è comparso un nuovo lavoro dovuto alla penna di Vittorio Pagliari, *Allegoria dell' affresco eugubino dipinto nel chiostro dei minori conventuali di Gubbio*, Roma, Libreria Ferrari, 1907.

G. C. Abba, sotto il titolo *Nel paese di S. Francesco d'Assisi*, ha pubblicato nell' *Unione Liberale* dell' 11 Dicembre 1907 un articolo d'impressioni meritevole di ricordo, non foss'altro per la chiara fama dello scrittore.

Ci è pervenuto un utile foglietto contenente l'elenco descrittivo de' dipinti di artisti fabrianesi che fanno parte della *Galleria dei quadri del Comm. Carlo Fornari* (In Fabriano, presso la Premiata Tipografia Economica, MDCCCCVII). Tra gli *Autori diversi* figura una *Madonna con Bambino, s. Bernardino, s. Girolamo* del Pinturicchio.

« L'Arte » nel fascicolo IV dello scorso luglio pubblicava un lungo articolo di GIUSTINO CRISTOFANI — *La Mostra di Antica Arte Umbra a Perugia* — con ottime illustrazioni.

Annunziato fin da quest' estate, è uscito il fasc. I (anno I) dell' *Archivium franciscanum historicum* (Quaracchi presso Firenze, 1908), pubblicazione trimestrale de' padri di quel Collegio, veramente mirabile per la ricchezza dell' erudizione e la diligenza del metodo bibliografico. Consta di IX sezioni: 1. *Discussiones* (Series Provinciarum Ordinis F. F. Minorum saec. XIII-XIV, GOLUBOVICH; 2. Some Cronological Difficulties in the Life of. St. Francis of Assisi, ROBINSON; 3. Entstehung des Portiuncula-Ablasses, HOLZAPFEL; 4. De ultima mutatione Officii S. P. Francisci, OLIGER; 5. De historia *Viae Crucis*, examen criticum, BIHL); II. *Documenta* (1. Prima legenda chori de S. P. Francisco hucusque inedita, DOMENICHELLI; 2. Testimonia minora saec XIII de S. P. Francisco, LEMMENS; 3. Literae ineditae fr. Hieronymi ab Asculo Gen. Ministri, 1274-79; De additione facienda in *Leg. Mai.* S. Bonar., LÒPEZ; 4. De Capitulo Provinciali Provinciae Coloniae, Faldae 1315, BIHL; 5. Epistola S. Jacobi de Marchia ad S. Joannem de Capistrano, 1449, DAL-GAL; 6. Compendium Chronicarum fr. Mariani de Florentia (1281-1520) prima vice edidit, DOMENICHELLI); III. *Codicographia* (1. Descriptio Codicis Amstelodamensis (Sted. Bibl. sign. I, E. 29), KRUITWAGEN; 2. Descriptio Codicum Franciscanorum Bibliothecae Riccardianae Florentinae, LÒPEZ): IV. *Bibliografia* (Waddingus - Sbaralea - Nardecchia, Alessandri, Verelst, Menge, Kurtz, Jörgensen, Walter Th., Schnürer, A. di Giovanni, Cappelletti, Meistermann, Rosati, Dal-Gal, Dei, Faloci, Revista de Estudios Franciscanos, Montoro-Perinaldo, Otero); V. *Commentaria ex Periodicis* (latinis, italicis, gallicis, germanicis, belgicis, etc); VI. *Syllabus operum recensitorum*; VII. *Miscellanea* (continens notas rariores cimeliorum, codicum, monumentorum, etc. ad historiam ordinis spectantium); VIII. *Chronica* (Italica-Extera et particularis omnium Ord. Fr. M.); IX. *Libri recenter ad nos missi.*

Su un antico insigne reatino, il più insigne forse, Terenzio Varrone è stato pubblicato dal Dott PLINIO FRACCARO un volume di capitale importanza: *Studi varroniani - De gente populi romani libri IV* (Padova, Draghi, 1907), « lavoro che ottenne il premio Abramo e Moisè Lattes orientatisti filologi di Venezia, di fondazione Elia Lattes ». È, come modestamente lo chiama l' A., « un tentativo di ricostruzione » della non fortunata opera del famoso scrittore delle Antichità umane e divine: tentativo che per il metodo rigoroso e la ben vagliata dottrina e l' acutezza della critica induce nella persuasione che sia difficile ottener di più in una ricerca come la presente, irta di difficoltà e così scarsa d'aiuti. Ma non è solo ricostruzione d' un testo: è anche descrizione e valutazione d' un' opera storica di grande valore come documento del modo onde una mente vasta concepì e interpretò la più antica storia tradizionale di Roma.

Nuove e acute pagine analitiche sul paesaggio del Perugino, che pel primo liberò risolutamente l' arte del naturalismo, si possono leggere in un interessante libro d' un naturalista tedesco FELIX ROSEN, *Die Natur in der Kunst* — Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei — (Leipzig, Teubner, 1903) intorno a cui è da leggere un'acuta recensione del Gargiulo nella *Critica* del Croce, anno VI, fasc. I, 20 gennaio.

Delle *Marche* (vol. II, fasc. III e IV, 1907) segnaliamo lo studio di G. LUZZATTO, *Notizie e documenti sulle arti della lana e della seta in Urbino*, specie per i rapporti commerciali tra Urbino e Gubbio; e una notizia di A. ZONGHI sul *Liber luguberrimus* per le persone che vi sono ricordate.

Qualche annunzio di libri storici d' indole generale.

L' editore Hoepli ha recentemente pubblicato la terza edizione del manuale sulle *Monete romane* di FRANCESCO GNECCHI corretta ed ampliata, con 25 tavole e 203 figure nel testo. La mira dell'A., nel dare in luce questo prezioso volumetto, fu quella di rendere la numismatica accessibile a tutti, e le tre edizioni fatte, attestano della simpatia con cui il lavoro fu accolto. Nuova edizione è pur quella del *Napoleone I* di LICURGO CAPPELLETTI, la cui competenza in lavori sì fatti non è chi ignori. Scrive l'Autore nella prefazione: « la posterità può benissimo discernere il falso dal vero, la bassa adulazione dalla meritata lode; e in cambio di quella condiscendenza colpevole, che gli storici del tempo, tramutati in panegiristi, hanno sempre usato verso Napoleone, adoperare una critica giusta e severa sui fatti di lui; e, senza fermarsi soltanto sulle sue vittorie, scrutar bene e dentro nei penetrali dell' animo suo, considerandolo come amministratore, come principe, come uomo; e vedere se tutto ciò che ha fatto è stato profittevole ai po poli, sui quali la fortuna lo aveva chiamato a regnare ». Siam certi che il volumetto, dilettevole e attraente, invoglierà parecchi.

Lavoro ben più importante, per l' argomento che tratta e la ponderata critica degli avvenimenti, è quello di CAMILLO MANFRONI (*Storia dell' Olanda*); che comparisce nella Biblioteca storica del Villari.

L' opera è divisa in tre parti: nella prima sono esposte in forma sintetica e molto efficace le notizie storiche dell' intera regione dei Paesi Bassi con speciale riferimento all' Olanda, fino alla celebre rivoluzione politico-religiosa: nella seconda, vien tratteggiato, con ampiezza e grande imparzialità, lo svolgersi e il determinarsi di essa in relazione con la politica generale d' Europa: nella terza finalmente si dà luogo alla storia della libera Olanda dal riconoscimento della sua indipendenza fino ad oggi.

Degni di nota i capitoli sullo sviluppo commerciale e coloniale della repubblica, le guerre marittime, le relazioni coll' Italia con le altre nazioni europee.

## ERRATA - CORRIGE

Nel numero IX-X del Settembre-Ottobre testè decorsi, è necessario correggere alcuni errori di stampa e di composizione, nel modo seguente:

Pag. 138 - fig. 1a — La leggenda: *Tavola in S. Chiara di Aquila, oggi a Londra* - va corretta: *Tavola in S. Bartolomeo presso Foligno.*

Pag. 142 - fig. 1a — La leggenda: *Tavola in S. Bartolomeo presso Foligno* - va corretta: *Tavola in S. Chiara di Aquila, oggi a Londra.*

Pag. 142 - fig. 2a — La leggenda: *Dettaglio dell' edicola del Duomo di Foligno* - va corretta: *Particolare della tavola del Municipio di Spello.*

Pag. 153 - colonna sinistra - riga 51 — *Nel loco* - va corretto: *Nel Coro.*

Blasi Rinaldo — *Gerente responsabile.*

Perugia — *Unione Tipografica Cooperativa.*

# INDICE

## Articoli e Studi.


Ansidei V., *Le miniature alla Mostra di Antica Arte Umbra* . . . . Pag. 78
Bellucci A., *La chiesa di Sant'Ercolano di Perugia* . . . . . . . » 11
— *L'antico riliero topografico del territorio perugino misurato e disegnato dal padre Ignazio Danti* . . . . » 89, 118
Bernardini G., *Matteo di Pietro da Gualdo, nella Mostra d'Antica Arte Umbra in Perugia* . . . . . » 49
Bombe W., *Gonfaloni Umbri* . . . » 1
— *Una « Pietà » di Piero di Cosimo* . » 88
— *Le opere di Gentile da Fabriano alla Mostra d'Arte Antica Umbra* . . » 113
Briganti F., *I due quadri dell'Alunno in Deruta (curiosità storiche)* . . . » 56
Cappelli C., *Armi ed armature alla Mostra d'Antica Arte Umbra* . . . » 115
Cristofani G., *Un dittico inedito di Cola Petruccioli da Orvieto* . . . . » 54
— *Un trittico fabrianese ed il polittico di Ottaviano Nelli alla Mostra di Perugia* » 72
— *Illustri francescani in un affresco, in un arazzo, in una tavola ed in tarsie del quattrocento* . . . . . . » 145
Durand-Gréville E., *Raphaël à l'Exposition de Pérouse* . . . . . » 108
Faloci-Pulignani D. M., *La sala dell'Alunno* . . . . . . . » 129
Filippini E., *I primi disegni del Piermarini* . . . . . . . . » 153
Frittelli U., *La canzone della « Bella Cecilia »* . . . . . . . » 7
Gnoli U., *Su due iscrizioni umbre del secolo XII* . . . . . . . » 19
— *S. Costanzo presso Perugia* . . . » 33
— *Gli smalti nell' Oreficeria della Mostra* » 76
Guerrieri R., *Un affresco ignorato di Matteo da Gualdo a Colle Aprico* . » 71
Lanzi L., *Lo Speco di S. Urbano* . . » 21
Lupattelli A., *Oggetti esposti dalla marchesa Céline Cappelli* . . . . » 155
Perali P., *Tovaglie e mantili di Perugia (sec. XIII-XVI) con segni e simboli magici* . . . . . . . . » 65
Prato S., *La Toponomastica dell' Umbria (Saggio linguistico-psicologico).* Pag. 24, 45, 59
Scalvanti O., *La tavola dell' « Annunciazione » di casa Ranieri alla Mostra di Perugia* . . . . . . . Pag. 97
Suttina L., *Tre Città Umbre secondo un araldo toscano del secolo XV* . . » 34
Teza E., *Per una firma di Gentile* . . Pag. 145
— *Le Laudi di fra Jacopone* . . . . » 175
Tiberi L., *Il Trasimeno* . . . . . » 177
Trabalza C., *Ai lettori* . . . . . » 1
Urbini G., *Bernardino Di Mariotto* . » 161


## Comunicazioni.


B. I., *Una tavoletta della collezione Newin* . Pag. 93
Cappelli C., *Per una mazza di ferro* . . » 92
Natali G., *Per l'iconografia francescana* . » 185
Viviani D., *Per l' iconografia francescana* . » 157


## Note e Notizie.


Affresco: (Un importante) scoperto a Gubbio Pag. 30
Affreschi: (Gli) di Collemancio . . . » 30
Affreschi scoperti a Costacciaro . . . » 61
Assisi: (Le scoperte di A. Venturi ad) . . » 46
Augusta Perusia: (Per l') . . . . . » 62
Carducci: (Lapide al) . . . . . . » 47
Conferenza jacoponica . . . . . . » 62
Deputazione: (Il XIII Congresso della R.) di Storia Patria . . . . . . . . » 158
Gonfaloni Umbri: (A proposito dei) . . » 61
Gubbio: (Il Palazzo Ducale di) . . . . » 62
Industrie femminili umbre . . . . . » 61
Jacoponico: (Pel prossimo Centenario) . . » 45
Marmore: (Per le) . . . . . . . » 45
Matteo da Gualdo: (Un trittico di) . . . » 93
Mostra d'Arte Antica: (Alla) . . . . . » 61
Mostra (chiusura della) . . . . . . » 185
Perugino: (Monumento al) . . . . . » 46
Perugino: (Pel monumento al) . . . . » 159
Sacconi: (Onoranze a) . . . . . . » 93
Stampa (La) e la Mostra . . . . . » 127
Stampa (La) e la Mostra . . . . . » 158
Stampa (La) e la Mostra . . . . . » 900


## Schede e appunti bibliografici.


Abba G. C., *Nel paese di S. Francesco* . Pag. 186
Albertotti G., *Noticelle riguardanti la storia degli occhiali - Occhiali scolpiti* . . » 160
*Archivium franciscanum historicum* . . » 187
Bacci P., *Sull'orofo M. Duccio di Donato in « Arte e Storia »* . . . . . . » 160
Bellucci A.: *(Lirica Umbra antica di carattere ascetico jacoponico fornita da)* . . » 31
Briganti, Magnini e Locatelli, *Guida di Perugia* . . . . . . . . » 63
Cappelletti L., *Napoleone I* . . . . » 187
Carotti G., *Manuale di Storia d'Arte* (vol. 1°) » 159

Cena G., *Articolo sulla Mostra d'Arte Umbra* Pag. 128
Cenci P., *S. Felicissimo di Nocera - Umbra (Leggenda e memorie del suo culto)* . » 47
Colarulli E., *Conferenza su « La satira " O Papa Bonifatio molt' ay jocato al mondo ,, e la Sequenza " Stabat Mater ,, » di Fra Jacopone da Todi* . . . . . . » 160
Cristofani G., *La Mostra d'Antica Arte Umbra in « L'Arte »* . . . . . . » 187
Faloci Pulignani M., *Studio su Foligno* . » 160
Fraccaro P., *Su un antico insigne reatino* (T. Varrone) . . . . . . . » 187
Frank J. M., *In The Nation parla della Mostra Umbra* . . . . . . . » 160
Frenfanelli C.: *Foligno nella Mostra d'Arte Antica Umbra* . . . . . . . » 160
Gnecchi F., *Monete romane* . . . . . » 187
Gnoli U., *L'Oreficeria antica alla Mostra Umbra - I gonfaloni umbri* . . . » 94
— *L'arte umbra nella Mostra di Perugia* . » 186
Grimaldi G., *Articolo critico sullo « Studio storico letterario di G. Garavani; Florentum di Ugolino da Montegiorgio e i Fioretti di S. Francesco* . . . . . . » 31
Labò M., *L'arte decorativa antica alla Mostra Umbra* . . . . . . . » 94
Lupattelli A., *La Mostra d'Antica Arte Umbra* . . . . . . . . » 160
Manfroni C., *Storia dell' Olanda* . . . » 187
Mason Perknis F., *La pittura dell' Esposizione d'Arte Antica di Perugia* . . » 94
— *Studio sulla Pittura alla Mostra Umbra* . » 127
Matana, *L'affresco di Gubbio ed un libro di monsignor Faloci* . . . . . » 94
Misciatelli V., *L'ultimo poeta apocalittico francescano - Perugia e l'anima umbra* . » 94
Natali G. ed E. Vitelli, *Storia d'Arte* . » 128
— *Storia d'Arte* (3° volume) . . . . » 159
Pagliari V., *Allegoria dell'affresco Eugubino* » 186
Perali V., *Studio dell'opera di E. Soldi-Colbert sulla lingua ideografica primitiva* . » 94
Robinson P., *Una breve introduzione alla letteratura francescana* . . . . . Pag. 160
Rosa E., *Dizionaretto della campagna amerina* » 186
Rosen F., *Die Natur in der Kunst* . . » 187
Sacchetti Sassetti A., *Giuseppe Garibaldi a Rieti nel 1849 e nel 1867* . . . » 160
Serra L., *Storia dell'Arte Italiana* . . » 159
Sordini G., *Per un grande affresco a Giov. Spagna* . . . . . . . . » 94
— *Pietro Ridolfi e Giov. Spagna* . . . » 160
Suttina L., *Bullettino critico di cose Francescane* . . . . . . . . » 160
Torraca F., *Conferenza su « Alle fonti del Clitunno » e Commemorazione di G. Carducci* » 47
Urbini G., *Prefazione al Catalogo della Mostra d'Arte Antica Umbra* . . . » 62

## Cronache della Mostra.

***Fasc. I-II.*** — L'opera del Comitato della Mostra. — Metodo e criterio seguiti. — Opere inviate alla Mostra.

***Fasc. III.*** — La sede della Mostra. — Criterio cronologico-estetico dell' Esposizione. — La scoltura romanica, medievale e del Rinascimento nell' Atrio e nel pianerottolo. — La Sala dei Notari e quella della Leva. — Le opere di Gentile, di Allegretto Nuzi, di Ottaviano Nelli, dell'Alunno, di Benozzo Gozzoli, di Bartolomeo di Tommaso e dei Maffei da Gubbio. — Stoffe decorative. — Sala Rossa. — Le fotografie di capilavori umbri. — La paleografia e la bibliografia. — L'arte della maiolica. — Architettura. — Topografia. — Le 21 sale della pinacoteca perugina. — Ospiti illustri. — Nuove opere. — Museo civico-universitario.

***Fasc. IV.*** — Inaugurazione della Mostra. — Il saluto del Sindaco al Sovrano e il discorso di S. E. il Ministro della P. I. — L'esito della Mostra.

***Fasc. V-VI.*** — S. M. il Re, in forma privatissima, è a Perugia per visitare l'Esposizione. — Visita di S. M la Regina Madre. — Nuove opere giunte a Perugia.

# AVGVSTA PERVSIA

## Rivista di Topografia, Arte e Costume dell' Umbria

Diretta da Ciro Trabalza

*Si pubblica una volta al mese in fascicolo di 16 pagine illustrate*

***Condizioni d'abbonamento:*** Per un anno, in Italia, L. 6 — per l'Estero, L. 7.50. — Un numero separato **cent. 50**; doppio **1 lira** — ***Direzione e Amministrazione:*** Via Belzoni, 98 PADOVA.

***Augusta Perusia*** è la prima rivista che sorge con carattere *esclusivamente umbro;* si propone d'illustrare con indagini nuove, rigore di metodo e genialità, la *vita* della regione umbra quale si espresse nella forma delle città e de' castelli, ne' monumenti artistici, nel costume, rievocando avvenimenti, figure e aneddoti storici, rintracciando correnti d'idee, ricostruendo usi e abitudini, raccogliendo leggende e canti popolari; curerà la difesa delle venerate reliquie della storia e dell'arte; darà notizia delle pubblicazioni che riguardino gli argomenti da lei trattati; mirerà, insomma, a diffondere tra il popolo la cultura storica e artistica, e a dargli la coscienza delle sue virtù e del suo genio.

Vi collaboreranno le persone più colte e competenti della regione e molti studiosi di altre parti d'Italia e di fuori.